O choro como material didático para o ensino musical:

composições originais com base em gêneros formadores

Luiz Sebastião Juttel

Luiz Sebastião Juttel

O choro como material didático para o ensino musical:

composições originais com base em gêneros formadores

Florianópolis
2018

Nesta edição, respeitou-se o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

J91 Juttel, Luiz Sebastião
O choro como material didático para o ensino musical: composições originais com base em gêneros formadores / Luiz Sebastião Juttel. – Florianópolis: [s.n], 2018.
100 p. : il.

ISBN: 978-85-45504-80-1.

1.Choro. 2. Ensino. 3. Música. 4. Gêneros. I. Titulo. II. Juttel, Luiz Sebastião. III Prêmio Catarinense de Música. IV. Edital Elisabete Anderele de Estímulo à Cultura 2017.

CDD: 781.5
CDU:782

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha Catalográfica elaborada por Críchyna da Silva Madalena – CRB 14/1382

VENDA PROIBIDA

realização

apoio

PROJETO REALIZADO COM O APOIO DO ESTADO DE SANTA CATARINA, SECRETARIA DE ESTADO DE TURISMO, CULTURA E ESPORTE. FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA, FUNCULTURAL E EDITAL ELISABETE ANDERLE/2017.

Dedico este livro aos meus pais, aos meus filhos,
às minhas netas e a meus amigos(as), professores(as),
alunos(as) e companheiros(as) de música.

AGRADECIMENTOS

Nunca estive sozinho nos caminhos que escolhi percorrer. Neste, tive a honrosa companhia da Alexsandra Mendes, da Maria Teresa Lira Collares, da Natália Livramento, da Denize Gonzaga, do Guilherme Ledoux, do José Laércio Mialaret Camargos, do Luiz Falcão, do Eduardo Manoel da Costa, do Felipe Arthur Moritz, do Roberto Salgado, do Henrique Simões de Carvalho Costa e do Luis Francisco Espíndola Camargo. Dependentes da previsão do tempo, eles não mediram esforços para que esse longo trajeto fosse completado. Para me indicar a direção a seguir, contei com a ajuda da professora Viviane Beineke e do professor Sérgio Freitas. E o percurso esteve florido graças aos meus filhos, Pedro e Luiza, e à minha mãe, Zenilda, a responsável pela dispersão das sementes.

Ao Estado de Santa Catarina, à Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte, à Fundação Catarinense de Cultura, ao FUNCULTURAL, que, por meio do Edital Elisabete Anderele/2017, viabilizaram este projeto: meu muito obrigado, na esperança de que todos os anos sejam traçados mais caminhos!

SUMÁRIO

PRIMEIROS LAMPEJOS

Antes de começar este livro, que se propõe a ser um material didático cujo objetivo é explanar os aspectos históricos e musicais do choro e, sobretudo, apresentar o repertório musical contendo as peças relacionadas a cada gênero formador, tomei a liberdade de contar um pouco sobre a minha trajetória musical, desde as primeiras fagulhas, com o intuito de ilustrar o meu percurso e, assim, incentivar o estudo da música, especialmente do choro.

Sabemos que, independemente do gênero escolhido, geralmente os músicos começam muito cedo a definir a sua trajetória. Comigo não foi diferente. Desde a infância tive contato muito próximo com a música brasileira, em especial com o choro. Presenciei a primeira roda de choro na ocasião da comemoração do meu aniversário de quatro anos, em 1980. Entre os músicos que estavam presentes, dois tiveram influência direta na minha musicalização: Sebastião Rodrigues, meu avô materno, e João Batista de Almeida, ou simplesmente **"Tião do violão".** Meu avô regularmente nos visitava para ouvir discos de choro e serestas (e eu o acompanhava por vezes nessas audições), muitos deles pertencentes à coleção de LPs do meu pai. Foi por meio de nosso acervo doméstico e por influência deste que conheci, portanto, importantes nomes da MPB.

Tião foi um violonista bastante importante para a história da música em Santa Catarina. Músico popular, era especialista em acompanhamento de sambas, serestas e sambas-canção. Reconhecido por ter a capacidade de acompanhar qualquer música e em qualquer tom, se tornou o violonista preferido, dentre outras, de Neide Maria Rosa, cantora florianopolitana que fez relativo sucesso no Rio de Janeiro na época de ouro do rádio. Por volta de 1990, ele inaugurou, talvez, o primeiro reduto de samba de Florianópolis: o "Bar do Tião". Ponto de encontro de sambistas e chorões da cidade, foi o local onde muitos músicos da atualidade aprenderam música na prática.

Apesar do vasto repertório a que eu tinha acesso, o interesse por gêneros mais regionais foi se tornando mais evidente, tanto que, aos nove anos de idade, comecei a ter aulas de violão com o Seu Tião. Na época, eu tinha mais intimidade com instrumentos de percussão do que com este instrumento de cordas. Então acabei atuando profissionalmente como percussionista ao lado dele, acompanhando as suas cantoras e convivendo com outros bons músicos com quem ele regularmente tocava.

Quase um ano depois, meu pai acolheu em nosso lar o cantor e violonista José Fernandes, que estava de passagem por Florianópolis e com quem aprendi meus primeiros acordes. Após a sua partida, dei continuidade ao meu aprendizado e por alguns anos atuei profissionalmente tocando MPB em bares, restaurantes e casas noturnas da cidade. Contudo, uma década depois, fui aos poucos me reaproximando do samba e do choro, e me reintroduzindo nas rodas que aconteciam no "Bar do Tião". Pois foi nesse ambiente informal que fui desenvolvendo minha percepção auditiva – sem ter noção de que isso faria grande diferença na minha formação musical –, acompanhando sambas, serestas e choros **"de ouvido"**, e aprendendo enquanto via e ouvia Seu Tião tocar.

Prática que melhora e muito a percepção musical, o conhecimento harmônico, a técnica ao violão e ainda amplia o conhecimento do repertório, neste caso, do choro.

Ainda nessa fase, minha formação musical continuava totalmente autodidata e baseada na informalidade. Tião me repassava alguns conhecimentos básicos sobre cadências harmônicas de forma oral e prática, ou seja, enquanto a música acontecia, e isso se dava em qualquer situação, fosse em um palco ou em uma roda de samba ou choro. Por vezes, quando estávamos acompanhando algum cantor, nos alertava quanto à mudança harmônica. Isso fazia com que aprendêssemos e reforçássemos o que já havíamos desenvolvido. Dizia ele:

– Vai pro relativo.
– Agora prepara pro Fá maior.
– Lá vem a passagem pra Sol.

Percebo hoje que esse período foi bastante significativo, visto que a percepção auditiva é a base do músico popular e que o meio de práticas musicais informais permite ao iniciante experimentar sem medo de errar, fazendo com que o aprendiz de música desenvolva-se sem criar entraves técnicos.

Em 1996, eu tive uma grata surpresa: presenciei uma roda de choro diferente no "Bar do Tião". O que despertou o meu interesse foi ter percebido que eles só executavam choros. Chamaram minha atenção também a técnica instrumental de cada músico, o cuidado com o acabamento dos arranjos e a sonoridade final, que só podiam ser resultado de muito estudo, tanto individual quanto coletivo.

Eu estava ouvindo a maior parte das músicas pela primeira vez. Quem as estava tocando era o *Nosso Choro*, grupo que nos anos de 1990 foi referência do choro no Sul do Brasil. Formado por Wagner Segura no violão de 7 cordas; Paulo Telles e Luiz Gastão nos violões de 6 cordas; Claudio Souza no pandeiro; Chico Camargo no cavaco; Odair Altamiro no clarinete; Roberto Salgado no bandolim; e Alberto Silva na flauta, eles mudariam minha visão, revelando "onde eu poderia chegar" com a música e com o choro propriamente dito, pois até então minha experiência não se apresentava como uma boa alternativa profissional e eu estava certo de que teria outra profissão. Pois que, após vê-los e ouvi-los, decidi me dedicar mais à música, e em pouco tempo eu já havia adquirido um violão de 7 cordas e organizado uma formação musical que dividia o seu repertório entre sambas e choros. Intitulada *Choro de Bamba*, na sua primeira formação, contou com músicos iniciantes que se encontravam para tocar no "Bar do Tião". Em 1996, esse grupo precisou substituir o cavaquinista para uma apresentação e convidou o músico **Luis Francisco Espíndola Camargo**, cavaquinista do então grupo *Nosso Choro*.

Luis Francisco Espíndola Camargo é cavaquinista conceituado em todo o Brasil. Aos 16 anos, gravou com músicos como Dino 7 Cordas e Jorginho do Pandeiro, além de ter acompanhado músicos e compositores importantes de Florianópolis, como Mazinho do Trombone, Neide Maria Rosa e o poeta Zininho. Ademais, Chico Camargo – como é conhecido – participou de gravações e apresentações com músicos importantes da cena brasileira, tais como Altamiro Carrilho, Maurício Carrilho, Yamandu Costa, Arismar do Espírito Santo e Nailor Proveta.

Após essa participação especial, o *Choro de Bamba* não seria mais o mesmo. Chico Camargo entraria para o grupo e com ele viriam novas perspectivas musicais. Nesse momento, eu tocava violão de 7 cordas; Paulo Ferreira, o violão de 6 cordas; Adriano Miranda, o clarinete; Marcos Aurélio Silva, o pandeiro e Chico Camargo, o cavaquinho. Esse grupo não perduraria por muito tempo na cena musical, mas deixaria grandes mudanças na minha formação.

Chico Camargo explorou a fluência de Adriano Miranda em ler partituras, cifrando diversos choros que eu acompanhava intuitivamente "de ouvido", porém com muitas falhas harmônicas. Com a ajuda do Chico, comecei a ler as primeiras cifras de acordes. Ele também me explicou o básico da **técnica da mão direita** no violão de 7 cordas: o uso da "**dedeira de aço**" no polegar direito e a **"forte pegada"**, indicando que eu procurasse assistir aos vídeos e ouvir as gravações de Dino 7 cordas, para estudar e desenvolver essa técnica recorrente aos violonistas de 7 cordas.

O fato é que, em 1997, eu fui à Curitiba para uma oficina de música, e lá conheci outra grande referência para a minha formação musical: o bandolinista **Roberto Salgado**. Outras duas grandes referências foram as seguintes: os violonistas de 7 cordas **Wagner Segura** e **Mauro Silva**. Professor formador de importantes chorões de Santa Catarina, Wagner possui um considerável arquivo de partituras, todas transcritas a mão (cerca de 400), com as quais aprendi a ler música, ouvindo o Mestre Dino e o comparando com a escrita das baixarias.

Também foi neste período que tive o primeiro contato com **Maurício Carrilho**, outro músico que me marcou, desta vez por sua preocupação com a tradição, pelo trabalho de continuidade do choro e, sobretudo, pelo fato de ser um grande compositor e um dos mais talentosos arranjadores e violonistas do Brasil. Não bastasse esse fato, Carrilho me deu a oportunidade de ser seu aluno e futuramente parceiro no CD *Sarau no Ribeirão*.

Por meio dessa convivência com ele, desenvolvi o gosto pela harmonia refinada, pela importância do acompanhamento rítmico de cada gênero que compõe o universo do choro e pela composição. Seu estudo de partituras das composições da primeira fase do choro é o maior e mais consistente já feito sobre as composições dos primeiros chorões. Ele resultou em uma coletânea de cinco cadernos de partituras e quinze CDs, intitulada *Princípios do Choro*, material que utilizei para pesquisar os nove gêneros musicais (lundu, habanera, quadrilha, valsa, polca, tango, mazurca, maxixe e schottisch), que, ao que tudo indica, foram determinantes na formação do

O uso da "dedeira de aço" no polegar direito e a "forte pegada" na técnica da mão direita são características que se destacam no resultado final da sonoridade e são comuns entre os violonistas de 7 cordas, tais como Dino 7 Cordas, Raphael Rabello (quando tocava com violão de 7 cordas de aço), Walter Silva, Waldir Silva e Tony 7 cordas. Também são características valorizadas pelos chorões e sambistas de um modo geral. O resultado é uma sonoridade com mais ataque, menos sustentação da nota (característica do violão clássico) e por isso um som mais preciso e destacado, o que distingue as baixarias do violão 7 cordas do restante do grupo.

Bandonilista, natural de Belém/PA, é considerado um grande fomentador das rodas de choro informais e responsável pela introdução e formação de grandes chorões de Florianópolis.

Professor formador de importantes chorões de Santa Catarina. Habilidoso em transcrever choros e sambas "de ouvido", dando destaque às linhas contrapontísticas do violão de 7.

Natural do Pará, é um músico virtuose que me marcou por possui uma linguagem característica.

Aluno de Dino e Meira, sobrinho de Altamiro Carrilho, Maurício Carrilho detém a linguagem do choro dos grandes mestres e é o maior representante do choro na atualidade, estando entre os mais ativos compositores, arranjadores e instrumentistas de choro.

choro. Nela, encontrei as referências de andamentos, estruturas de forma, compassos, levadas rítmicas e as principais características harmônicas e melódicas de cada gênero, e tudo de maneira muito clara e sucinta, uma vez que os arranjos de Carrilho valorizam essas características.

Outro momento importante se deu durante a minha graduação, quando fui convidado por Sérgio Freitas e Viviane Beineke a participar da gravação de algumas faixas do CD *Lenga La Lenga: jogos de mãos e copos*, criação conjunta desses dois professores. Esse projeto foi um dos responsáveis pela escolha de trabalhar o choro de maneira didática no ensino escolar, com foco na flauta doce.

Um dos materiais que serviu de referência para as composições do áudio que segue nesta publicação foi o livro *Para fazer música*, de Cecília França (2008), que contém a audição do choro *O Menino Toca Choro*, de Ricardo Nakamura (2006). A audição da composição foi valiosa, porque demonstrou o tamanho ideal para as minhas composições, fazendo-me perceber que não seria necessário "economizar" na harmonização dos estudos.

Outra referência foi o livro *Pedro e o Choro*, que apresenta o gênero choro, seus instrumentos musicais característicos e um dos principais personagens do choro: o "**Animal**". Apresentado de forma lúdica, o livro contém gravuras coloridas e um CD que narra a história do choro, tendo ao fundo um verdadeiro cenário musical em forma de trilha sonora, com vários choros consagrados.

Após este breve relato, demonstrativo de tudo o que eu aprendi até aqui na minha formação musical, desejo a você uma ótima leitura.

Conhecido pelo apelido de "Animal", Alexandre Gonçalves Pinto foi um chorão carioca. Violonista e cavaquinista, participou efetivamente da vida chorona do fim do século XIX e início do século XX. Deixou-nos o livro *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*, que relata perfis de aproximadamente 400 personagens desse gênero, entre 1870 e 1936.

AOS PROFESSORES

Todas essas experiências apresentadas anteriormente têm, a meu ver, resultados positivos na minha formação musical. Por esse motivo é que decidi conectar a minha vivência no choro ao estudo sobre os seus gêneros musicais formadores, para compor um repertório original destinado a alunos que já demonstram um domínio elementar da flauta doce, principalmente quanto à habilidade de utilizar toda a extensão do instrumento na execução do repertório. No entanto, reforço que tal repertório pode ser usado para incentivar a prática do estudo do choro aos iniciantes de música de qualquer instrumento, tendo em vista que ele pode ser adaptado a uma variedade deles. Ou seja, pode ser realizado na formação de músicos de bandas, de orquestras jovens, na formação de novos chorões, pelos professores de violão, cavaco, bandolim, percussão e demais instrumentos relacionados ao choro.

É certo que não é comum um professor de música ensinar choro para alunos que ainda não têm pleno domínio de um instrumento, e isso é dificultado pela escassez de material didático voltado a esse gênero e apropriado para alunos iniciantes. Por isso, este livro visa suprir parte desta lacuna, já que introduz composições inéditas e em graus de dificuldade compatíveis com alunos nesse nível de conhecimento. O propósito é trabalhar com os dez gêneros de música que eram tocados pelos músicos brasileiros do fim do século XIX e início do século XX, período em que se deu a formação do choro.

Com relação ao uso da flauta doce, ele é indicado como uma alternativa para a inclusão do ensino instrumental na educação musical escolar, pois o seu uso leva em consideração algumas características frequentes encontradas pelos professores de música da rede pública de ensino, quais sejam: geralmente, os grupos de alunos são numerosos; há uma diversidade de interesses; diferenças na faixa etária; além de ser um instrumento de fácil acesso, devido ao seu baixo custo.

Nesse sentido, a importância de se atrelar um material didático ao ensino prático da música baseia-se em concepções pedagógicas que enfatizam o fazer musical e tornam relevante o ouvir, o compor, o cantar ou tocar em sala de aula, sendo a prática de composição a elaboração de arranjo e a execução de improvisação. O fato de o material didático ser acompanhado de um áudio propicia também o contato com o repertório por meio da apreciação musical.

Salienta-se que os conteúdos sempre serão trabalhados com base no repertório selecionado, isto é, não se parte de objetivos ou de conteúdos pré-determinados, mas da própria música. Assim, o foco torna-se o fazer musical – a execução das obras –, que pode ser complementado com informações que contextualizam cada música escolhida.

O objetivo também é fomentar a ideia de compor um repertório original de estudo baseado em obras de autores consagrados, responsáveis pela formação e estruturação do choro. Para isso, para cada gênero trabalhado, destaquei um compositor que teve experiência com a composição e utilizei dessa fluência para absorver as características intrínsecas ao gênero. Isso proporciona ao educador uma liberdade para que ele crie outras metodologias, adaptando, por exemplo, o material didático ao acervo de livros, artigos, teses, CDs, áudios, vídeos, sites etc. Também permite ampliar os conteúdos das aulas a outras esferas do saber, porque, apesar de ser um repertório fechado, ele abrange aproximadamente cem anos de história da formação do choro, fato que revela uma variedade de possibilidades a serem praticadas.

Uma sugestão que pode ser utilizada de maneira complementar ao uso deste material é a de usar em aula as gravações da coletânea *Princípios do Choro* como parâmetro em cada estudo, pois ali estão todas as referências citadas nas composições deste livro.

Para ser mais didático, resolvi separar o conteúdo das partituras das composições. Então, em um primeiro momento, há uma breve contextualização histórica de cada gênero formador do choro, assim como dados biográficos do compositor da música que se toma como referência em cada composição e explicações destinadas à aplicação do material, como levadas rítmicas, acordes característicos e instrumentação. Em um segundo, encontram-se as partituras dos estudos, contendo linha melódica, contracanto e harmonia. Acompanhando essa segunda parte, segue anexo um áudio com as gravações das composições, destinadas à audição e ao uso como material de apoio na forma de *playback*, sendo que para cada gênero teremos, além de uma versão completa, outra versão de gravação, contendo somente a base rítmica/harmônica.

Ressalto que o trabalho a seguir não pretende organizar de forma cronológica o aparecimento dos gêneros formadores do choro no Brasil nem discutir a importância de cada compositor citado. Além disso, saliento que os compositores aqui relacionados foram escolhidos devido à sua fluência composicional ao gênero a que estão sendo relacionados. Portanto, a intenção é incentivar a prática musical de “ouvir”, que vem ao encontro da prática de tirar uma música de “ouvido”, muito comum entre os instrumentistas de choro, o que para muitos músicos populares é a principal escola. Alguns autores, inclusive, chamam isso de “escuta musical

intencional", quando voltada à educação musical escolar. Eles entendem que quando os alunos não apenas ouvem, mas também tocam e cantam nas aulas, desenvolvem essa escuta, percebendo detalhes sutis na execução musical. Ou seja, quando eles ouvem música sem o propósito de tocá-la, a atenção para detalhes ou qualidades é mais restrita, pouco atenta ou com pouco discernimento, mas quando participam do fazer musical, por meio da execução de instrumentos utilizados nas gravações originais, tendem a prestar mais atenção, demonstrando interesse por detalhes dos arranjos e pelas qualidades sonoras da música. Por isso que, ao utilizar instrumentos característicos dos grupos de choro nas gravações que se destinam à audição dos alunos, e ao ouvir a gravação da composição em que se baseia o estudo e a audição do estudo antes de executá-lo, está se fazendo uso dessa escuta musical intencional[1]. Isso estimula os alunos a seguirem a sua intuição musical e a praticarem cada vez mais o instrumento dentro e fora da sala de aula, proporcionando o desenvolvimento cerebral, a psicomotricidade e a formação cultural.

Saliento que as composições aqui apresentadas buscam transmitir as principais características musicais dos gêneros formadores – que serão contextualizados historicamente – por meio de peças adaptadas a crianças e jovens iniciantes em música, fazendo uma relação lúdica com algumas de suas obras representativas. Dessa forma, pretende-se contribuir para a ampliação de possibilidades no trabalho com música na escola e, em especial, no ensino da flauta doce.

Evidencia-se que o repertório aqui proposto pode ser entendido como uma oportunidade de introdução ao tema do choro em geral, assim como também pode ser utilizado separadamente para trabalhar alguns dos gêneros aqui abordados. Para um aprofundamento no estudo do choro, caso este seja um enfoque do professor em sala de aula, será necessário complementar o trabalho com estudos adicionais. Sugiro, entre uma variedade de obras musicais representativas dos gêneros, as gravações dos grupos *Regional do Benedito Lacerda*, *Regional do Canhoto*, *Conjunto Época de Ouro* e intérpretes como Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo.

Por fim, é importante reiterar que o objetivo não é o de aprofundar os estudos sobre a história da criação do choro e sua importância para a música popular brasileira, e sim contribuir para a educação musical com um material de apoio que se preocupa com uma proposta de repertório que facilite a introdução do choro em trabalhos no âmbito escolar. Agora que isso tudo foi explicado, desejo uma boa leitura e uma boa prática!

Luiz Sebastião

OS GÊNEROS FORMADORES DO CHORO

LUNDU

A terminologia na qual focaremos aqui é o lundu-choro, utilizada para designar lundus compostos para a formação instrumental deste gênero, que reúne violões, cavaco, ritmo e instrumento solista, como, por exemplo, a flauta, o bandolim e o saxofone. Em termos históricos, o que se sabe por meio de estudos da década de 1970 é que o lundu surgiu no Brasil Colônia como uma dança de roda derivada das rodas de batuque dos negros africanos.[2] As primeiras alusões a ele datam do último quartel do século XVIII, período do qual foram encontrados registros que descrevem e relatam a dança lundu, trazida ao Brasil pelos bantos da região da Angola e do Congo.[3]

Outra pesquisa, esta um pouco mais recente, nos diz que o lundu provavelmente surgiu na Bahia na metade do século XVIII, apesar de existirem relatos simultâneos sobre ele em Pernambuco e no Rio de Janeiro, isso a partir de 1760. Tal pesquisa do fim dos anos de 1990 acabou evidenciando que essa dança apresentava um traço que indicava a sua evolução: o estribilho marcado pelas palmas dos circunstantes, que fundiam ritmo e melodia no canto de estilo estrofe-refrão mais típico da África negra.[4]

O fato é que o lundu se destacou por ser uma dança autônoma, consequência da junção da umbigada dos rituais de terreiro africanos com a coreografia tradicional do fandango.[5]

No século XVIII, houve a participação de mestiços e brancos na dança, período em que o lundu, à medida que passava a ser praticado em outras camadas sociais, foi se transformando e se adaptando aos preceitos da sociedade carioca da época. É o que demonstra a seguir o poema de **Nicolau Tolentino de Almeida**:

Poeta satírico português, natural de Lisboa, foi professor de retórica e de poética. Sua obra abarca sonetos, odes, memoriais e sátiras, entre outros gêneros. A sátira de Tolentino, que o tornou particularmente conhecido e o distinguiu dos poetas seus contemporâneos, dirige-se à mesquinhez dos costumes e das aparências, à insensatez de certos grupos sociais e comportamentos, em um humor pitoresco e irônico. Do ponto de vista estilístico, a obra do poeta caracteriza-se pela sua simplicidade, longe da grandiloquência e das métricas próprias dos poetas neoclássicos. O seu verso aproxima-se das formas populares, e o seu tom, da coloquialidade, o que contribui para os efeitos de denúncia de vícios corriqueiros, de episódios cotidianos. É considerado por muitos um dos grandes vultos literários do século XVIII português e um dos maiores satíricos nacionais. (https://www.escritas.org/pt/bio/nicolau-tolentino)

Em bandolim marchetado,
Os ligeiros dedos prontos,
Loiro Peralta adamado,
Foi depois tocar por pontos
*O doce **Londum** chorado.*[6]

Note-se que o termo lundu era escrito como londum, evidenciando uma entre as suas diversas grafias: lundu, lundum, landu, landum, londu, londum e loudum. (TINHORÃO, 1974, p. 41)

Tal processo de aproximação da camada branca e mestiça do Rio de Janeiro com o lundu-dança fez com que ele começasse a fazer parte da música de salão da sociedade carioca.[7] Essa miscigenação chamou, inclusive, atenção do poeta **Tomás Antônio Gonzaga**. Em sua série de poemas satíricos, intitulada *Cartas Chilenas*, que circulou por Vila Rica entre os anos de 1788 e 1789, um pouco antes da Inconfidência Mineira, mais especificamente, na 11ª, ele escreve:

> *Fingindo a moça que levanta a saia*
> *e voando na ponta dos dedinhos,*
> *prega no machacaz, de quem mais gosta,*
> *a lasciva embigada, abrindo os braços.*
> *Então o machacaz, mexendo a bunda,*
> *pondo uma mão na testa, outra na ilharga,*
> *ou dando alguns estalos com os dedos,*
> *seguindo das violas o compasso,*
> *lhe diz – "eu pago, eu pago" – e, de repente,*
> *sobre a torpe michela atira o salto.*
> *Ó dança venturosa! Tu entravas*
> *nas humildes choupanas, onde as negras,*
> *aonde as vis mulatas, apertando*
> *por baixo do bandulho a larga cinta,*
> *te honravam cos marotos e brejeiros,*
> *batendo sobre o chão o pé descalço.*
> *Agora já consegues ter entrada*
> *nas casas mais honestas e palácios!*
> *Ah! Tu, famoso chefe, dás exemplo,*
> *debaixo dos teus tetos, com a moça*
> *que furtou ao senhor o teu Ribério!*
> *Tu também já batucas sobre a sala*
> *da formosa comadre, quando o pede*
> *a borracha função do santo Entrudo.*[8]

Poeta, advogado e juiz, nasceu em Porto (Portugal), em 1744, e faleceu em 1807. Ocupou o cargo de Ouvidor Geral na comarca de Vila Rica (Ouro Preto), na Capitania de Minas Gerais. A sua obra poética é relativamente pequena, mas suas liras tiveram dezenas de edições. <http://www.academia.org.br/academicos/tomas-antonio-gonzaga/biografia>.

Também são encontrados relatos de coros improvisados que participam da dança que, a princípio, era acompanhada somente pelos tambores do batuque. Aliás, talvez por meio desse processo, pouco a pouco, o lundu-dança tenha se transformado em lundu-canção, sem contudo deixar de ser dança, pois é cultuada até hoje em algumas regiões do país – por vezes modificada.

O fato é que o lundu-canção e a modinha representam a base na qual se criou a música popular brasileira.[9] Estudos apontam, inclusive, que ambos tiveram o seu maior expoente no poeta e violeiro **Domingos Caldas Barbosa**, que obteve relativo sucesso na Corte Portuguesa, sendo o responsável pela sua divulgação no Brasil e em Portugal[10]: ela foi o gênero musical mais divulgado no Brasil no século XVIII.[11] Contemporânea do lundu, se assemelhava muito a ele, contudo, com uma diferença básica que caracterizava a influência africana. Era a presença marcante da **síncope** interna semicolcheia-colcheia-semicolcheia (ex.: compasso 9, 11, 13 e 15 da melodia de *Os Beijos-de-Madre*), criando frases com terminações femininas e apresentando um caráter genuinamente brasileiro, no texto e na música, o que não existia na modinha.[12]

O local de seu nascimento é controverso, mas a qualidade de sua produção literária é inegável. Seus trabalhos valeram-lhe a admissão na Nova Arcádia, passando a adotar o pseudônimo Lereno Selinuntino. Além de inúmeras cantigas, compôs quintilhas e sonetos. Revelou-se um poeta expressivo e um mestre na composição de canções populares do século XVIII. Faleceu em 1800, no palácio do Conde de Pombeiro, em Bemposta, Lisboa. <http://www.letras.ufmg.br/literafro/) autores/222-domingos-caldas>.

Mais informações sobre este termo podem ser encontradas na revista *Per Musi*, mais especificamente no artigo intitulado *A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos*, de Sérgio Freitas: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n22/n22a11>.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1830, iniciou seus estudos de música aos 14 anos de idade com o violoncelista Desidério Dorison. Curioso é que este mesmo período coincide com a chegada da polca ao Brasil, gênero que revolucionaria os costumes da sociedade.

A estrutura básica dos choros é composta de 3 partes (A, B e C) com 16 compassos cada, que regularmente segue esta forma: AA-BB-A-CC-AA.

Compositor, pianista e educador musical, é idealizador da Epifonia – Laboratório de Música, uma escola de música inovadora, localizada em Brasília. Foi professor de piano popular da Escola de Música de Brasília, elaborou métodos de teoria musical, solfejo, ritmo e leitura da Academia Bsb Musical. Como músico, já atuou com nomes como Hamilton de Holanda e Roberto Menescal. *Duetos Populares* é um livro com CD que reúne um repertório inédito para piano a quatro mãos. As peças em gêneros musicais brasileiros (choro, samba, bossa nova e baião) e estrangeiros (blues, salsa, tango e disco music) permitem ao aluno iniciante uma rica experiência musical.

Um aspecto singular e que precisa ser destacado é que o lundu foi bastante relevante para a formação do choro. De acordo com pesquisas, ele se fundiu à habanera, ao tango e, sobretudo, à polca, dando origem ao maxixe.[13] Outra evidência nos mostra que o lundu-para-instrumento-solista não foi muito cultivado, existindo apenas alguns raros exemplos. Dos que constam em pesquisas, boa parte é atribuída a chorões, tais como Joaquim Callado, Ernesto Nazareth e Henrique Alves de Mesquita, tendo sido este último o que influenciou a composição da obra disponibilizada neste livro referente ao gênero lundu-choro.[14]

Maestro Henrique Alves de Mesquita

Compositor, maestro, trompetista e organista, sua importância está no fato de ele ter sido o criador do tango brasileiro, um dos gêneros que deram origem ao choro.[15]

A trajetória deste compositor não é diferente da de muitos de seus contemporâneos, que procuravam realizar estudos fora do país. Pois que, em 1857, a esta época com 27 anos, ele se matriculou no curso de composição do Conservatório de Paris, onde permaneceu por nove anos. Músico admirado na sua época, suas obras são consideradas de grande importância para a nacionalização da música brasileira. Mesquita foi, inclusive, professor de música de Joaquim Callado, considerado o pai dos chorões, e se dedicou tanto à composição de música erudita quanto à popular.

Os Beijos-de-Frade e *Os Beijos-de-Madre*

Os Beijos-de-Madre é um lundu-choro feito segundo a análise do também lundu-choro *Os Beijos-de-Frade*, do maestro Mesquita, tomando como base suas principais características musicais. Nesta primeira peça musical, assim como em todas as outras que seguem neste livro, foi utilizada uma forma reduzida, diferente de um **choro tradicional**. Salienta-se que sua forma estrutural foi baseada nas composições de **Ricardo Nakamura**, encontradas nos ***Duetos Populares***.

HABANERA

Dança e canção cubana, o nome habanera faz referência à capital Havana (La Habana). Sua música é constituída de compasso binário, de tempo moderado a lento. Alguns estudos remontam sua chegada ao Brasil na virada do século XIX para o XX.[16] Outros a apontam com uma dança originária dos negros de Cuba e do Haiti (havaneira), caracterizando-se por um típico esquema rítmico destinado aos instrumentos de acompanhamento responsáveis pelo baixo e pelo contracanto. São eles: colcheia pontuada, semicolcheia, duas colcheias, cabendo às três primeiras notas movimentos ascendentes e à quarta, descendente, em andamento lento.[17] Isto é, o mesmo exemplo do acompanhamento do contraponto dos dois primeiros compassos – conforme se observa abaixo – da habanera *Acordando*, de minha autoria, que será elucidada posteriormente.

Pesquisas demonstram que, no Brasil, a habanera foi muito utilizada pelos compositores da época, sendo numerosas as impressas no Rio, destacando entre elas a composição *Sonhando* (1789), de Chiquinha Gonzaga.[18] A habanera também teve sua valorização por parte dos compositores eruditos. Um exemplo disso é a ópera *Carmem*, de Georges Bizet, conhecida mundialmente. Um ponto relevante que deve ser destacado é que este gênero foi muito importante para a criação do tango brasileiro, que, segundo estudos[19], é o resultado da confluência da habanera com a polca e o lundu, pois ambos desenvolveram células rítmicas nacionais. Uma das composições que seriam habaneras camufladas por nomes de outros gêneros foi composta por Ernesto Nazareth e se chama *Cruz, Perigo!* (1879). Apesar de ser considerada uma polca, sabe-se que ele pensou no acompanhamento da habanera, embora com um andamento diferente. Outras composições que estão na mesma situação são *Não Caio N'Outra*, *Não Me Fujas Assim* (1884) e *Você Bem Sabe* (1877), **polca-lundu** considerada sua primeira composição.[20] Curiosamente, neste período da história musical brasileira, os gêneros vão aos poucos se misturando e dando origem a outros. Portanto, é muito difícil conseguirmos delinear realmente toda a

O termo polca-lundu significa que a composição foi baseada na rítmica do lundu na parte melódica (na qual encontraremos o uso da síncope interna) e na da habanera no acompanhamento.

trama de influências musicais. Para alguns autores, essa dificuldade deve-se à falta de documentação e ao fato de que alguns gêneros musicais que vieram para o Brasil já chegaram aqui modificados. Esse é o caso da habanera advinda de Cuba e do Haiti, e que na sua origem também é a confluência de duas culturas musicais (ou mais), como afirma Mário de Andrade no *Dicionário Musical Brasileiro*: o ritmo da habanera é "[...] antiqüíssimo e hispano-àrabe, o majuri dos muçulmanos ibéricos, desde pelo menos o século X."[21] Junta-se a esse fato o enriquecimento da cultura africana, e temos a habanera.

Na antiga rua do Príncipe, hoje Senador Pompeu, onde residia a aristocracia do velho Rio, a 17 de outubro de 1847, nascia Chiquinha Gonzaga. Ela integrou o grupo musical de Joaquim Callado, fato que os pesquisadores consideram importantíssimo, pois evitou que ela caísse em desamparo total, uma vez que foi abandonada pela família quando se separou de seu primeiro marido. O motivo foi que ele a teria pedido para escolher entre o casamento e a música: a resposta me parece óbvia. Com isso, Callado apresentou Chiquinha Gonzaga ao meio musical da época. (LYRA, 1978, p. 19)

Francisca Edwiges Neves Gonzaga

Chiquinha Gonzaga, como era conhecida, foi uma pianista e maestrina brasileira. Como compositora e instrumentista, veio a ser a primeira a criar uma canção inspirada em um cordão carnavalesco, intitulada *Ó Abre Alas*, a primeira marchinha da história.

Fato também importante para a história é que a década de 1880 foi o auge para as manifestações sociais, momento em que houve duas importantes mudanças políticas no Brasil: a Abolição da Escravidão, em 13 de maio de 1888, e a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889. Chiquinha Gonzaga atuou como militante nas duas, mas sua participação foi maior na questão da abolição. Ela, inclusive, vendeu suas partituras de porta em porta para comprar a libertação de um escravo que era músico e seu amigo, o "Zé Flauta", tendo por fim conseguido êxito.[22]

Segundo sua biógrafa, Edinha Diniz, os músicos e artistas da atualidade devem à Chiquinha Gonzaga o reconhecimento dos seus direitos autorais. Foi ela que, em 1917, já com 70 anos, usando do seu prestígio de maestrina consagrada, lutou pela fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em defesa dos teatrólogos e dos compositores musicais.[23]

Sonhando e *Acordando*

Para a composição desta habanera, foi levada em consideração a composição *Sonhando*, de Chiquinha Gonzaga. Buscou-se a referência nas levadas rítmicas de Maurício Carrilho (violão de 7) e de Luciana Rabello (cavaco), feitas na gravação da habanera *Sonhando* para a coleção *Princípios do Choro*, com o intuito de desenvolver uma levada rítmica básica, destinada aos instrumentos de acompanhamento.

QUADRILHA

O que se sabe é que a **quadrilha** surgiu na Europa em meados do século XVIII, inspirada nas exibições equestres. Inicialmente era dançada por quatro pessoas, depois por quatro pares e, mais tarde, por um número ilimitado de participantes. Ela terminava com um movimento rápido chamado **galope** ou com outra dança animada. Vamos encontrar no repertório de quadrilhas brasileiras as principais características da **quadrilha europeia**, porém, os movimentos não serão tão categóricos.

O fato é que nossos compositores teimavam em abrasileirar tudo o que tocavam e compunham. Um exemplo disso é a composição *Os Cincos Dedos*, baseada na obra *As Cinco Deusas,* de Callado. Importante ressaltar que a quadrilha influenciou diretamente a criação de danças folclóricas em todo o Brasil. Ela não só se popularizou, como dela apareceram várias derivadas no interior: a quadrilha caipira, no interior paulista; o baile sifilítico, na Bahia e em Goiás; o Saruê (deturpação de *soirée*), no Brasil central, e porventura a mais interessante entre todas elas, a Mana Chica e suas variantes em Campos. Várias danças do fandango são usadas com marcação de quadrilha, da mesma forma que o Pericón e outros bailes guascas de campanha do Rio Grande do Sul.[24]

Entre os compositores brasileiros que se destacam, estão Joaquim Callado, Anacleto de Medeiros, Henrique Alves de Mesquita e Ernesto Nazareth. Nas páginas dos livretos dos CDs da coleção *Princípios do Choro*, encontram-se mais quatro chorões que compuseram quadrilhas. São eles: Saturnino (1845? – 1905?), Capitão Miguel Rangel (1845? – 1905?), Luiz Borges de Araújo (1860? – 1920?) e Galdino Barreto (1855? – 1930?).[25]

O fato é que hoje em dia a quadrilha não é tão facilmente encontrada nas rodas de choro e nas composições dos novos chorões. Entretanto, mais recentemente, dois compositores tiveram a iniciativa de compor novas quadrilhas no Brasil, quais sejam: Maurício Carrilho e **Geraldo Vargas**.

Ainda que para alguns teóricos[26] a quadrilha não se constituiu nas raízes de novos gêneros de música popular urbana, acredita-se que este gênero contribuiu para a formação e o aperfeiçoamento das composições dos chorões da época, devido ao seu grau de complexidade

Aqui percebemos como a "quadrilha caipira" assemelha-se à sua progenitora, ao sabermos que a nossa quadrilha também não limita o número de participantes. "A quadrilha é uma dança alegre e movimentada, constando de cinco figuras [rítmicas], a primeira em 2/4 ou 6/8, a terceira sempre em 6/8 e as restantes em 2/4." (BORBA, Tomaz; GRAÇA, Fernando Lopes. Dicionário de Música Ilustrado. Lisboa: Edições Cosmos, 1963. Apud KIEFER, Bruno. *Música e dança popular:* sua influência na música erudita. 3 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990, p. 31)

Galope ou *galop* é uma animada dança de salão, de origem alemã, que foi popular por toda a Europa do século XIX. A música, em ritmo 2/4, era executada a c. 126 compassos por minuto e costumava ser bastante curta. (GROVE, George, Sir,; SADIE, Stanley. *Dicionario Grove de musica:* edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994)

Segundo Kiefer (1990), chama atenção a grande quantidade de quadrilhas compostas sobre motivos de óperas ou operetas da época. O *Dicionário Grove de Música* nos diz que "alguns exemplos [de quadrilhas baseadas] em óperas e operetas foram escritos pelos Strauss, e [...]; existem também, inusitadamente quadrilhas baseadas em obras como *Tristão e Isolda* e o *Stabat Mater*, de Rossini".

Bandolinista e compositor florianopolitano. Com Geraldo, Chico Camargo e Eduardo da Costa, formamos o grupo de choro Corda Viva, que teve a oportunidade de gravar um CD chamado Sarau no Ribeirão, com produção de Maurício Carrilho, gravado em 2001, no estúdio da Acari Record's, no Rio de Janeiro.

Joaquim Antônio da Silva Callado Junior nasceu no Rio de Janeiro, em 1848, período que coincide com a chegada da polca ao Brasil. Aos 32 anos de idade, Callado adoeceu e veio a óbito. Após 11 dias da sua morte, as casas de música lançaram sua última composição, a que, segundo Vasconcelos (1977), especificamente lhe daria a imortalidade, qual seja: *A Flor Amorosa*, que, só no Brasil, recebeu, até 2002, 19 gravações diferentes.

Nascido em São Paulo, em 1952, Antonio Carlos Moraes Dias, o Toninho Carrasqueira, é um flautista brasileiro que transita com a mesma propriedade entre os universos erudito e popular. Profundo conhecedor da escola francesa de flauta, fez escola pela sua própria maneira de tocar.

João Baptista Siqueira é importante pesquisador da música nacional, notadamente da indígena, e muito influenciou os sons brasileiros. Nasceu no semiárido paraibano. No Rio de Janeiro, teve papel destacado no antigo Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música de UFRJ), um dos grandes celeiros de compositores, regentes e musicistas eruditos do país.

harmônica, melódica e rítmica. Curiosamente, podemos também verificar a relevância que este gênero teve para os nossos compositores: nas mais de 60 composições de Joaquim Callado que não foram extraviadas, um terço foi dedicado à composição de quadrilhas.

Joaquim Callado

Considerado um dos músicos mais populares do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, supõe-se que Joaquim Callado tenha iniciado seus estudos com seu pai, à época mestre da banda e professor de música. Quando tinha oito anos, em 1856, passou ter aulas com o maestro, compositor, trompetista e organista Henrique Alves de Mesquita.

Callado estudou piano, mas foi na flauta que se destacou, sendo considerado um virtuose.[27] Devido à sua dedicação a esse instrumento, lecionou flauta no Imperial Conservatório de Música, sendo o terceiro flautista a assumir a cadeira e recebendo, em 1879, de D. Pedro II, a condecoração “A Ordem da Rosa”.[28] Além disso, inaugurou uma escola de flautistas brasileiros formada por Viriato Siqueira, Duque Estrada Meyer, Patápio Silva, Antonio Maria Passos, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho e Carlos Poyares. Inclusive, é possível adicionar nesta lista o flautista **Toninho Carrasqueira**, que, assim como todos os outros flautistas, herdou de Callado a maestria e o virtuosismo desse instrumento. Em sua época, Callado foi considerado o maior flautista, sendo comparado apenas com o belga Reichert, que morou no Rio de Janeiro e que, assim como ele, influenciou os flautistas de sua época e fundou a escola de flauta brasileira.[29]

Callado também foi o criador do conjunto *Choro Carioca*, composto por cavaquinho, dois violões e uma flauta. Tal formação vigora até hoje como a principal para o choro, porém com o acréscimo do pandeiro, e por vezes mudando o instrumento solista, também conhecida como grupo regional. **Baptista Siqueira** afirmou que foi Joaquim Callado quem compôs também a primeira peça para o choro, em 1870, sendo assim considerado o pai dos chorões: de acordo com o maestro, a referida peça, de posse do neto de Callado, oferece, de fato, as dificuldades modulantes próprias do estilo e tem o nome sugestivo de *Perigosa*.[30]

Cincos Deusas e *Cinco Dedos*

Nos gêneros anteriores, utilizamos para cada estudo duas partes (A e B) bem definidas, contendo 16 compassos cada, imitando, assim, a forma tradicional do choro. Nesta quadrilha, à qual dei o nome de *Cinco Dedos*, estão presentes todos os elementos que compõem uma quadrilha original: cinco partes, fórmulas de compassos diferentes, indicações de andamentos variados e levadas rítmicas contrastantes baseadas na quadrilha *Cinco Deusas*, de Joaquim Callado.

Cada parte da quadrilha *Cinco Dedos* tem um nome diferente e deve ser estudada separadamente. Suas levadas rítmicas constam de variações de levadas utilizadas nos gêneros estudados no decorrer deste livro.

VALSA

Com mais de 300 anos de história, o que se sabe é que a música/dança valsa surgiu na Áustria e se espalhou por toda a Europa, tornando-se uma das danças mais populares do continente europeu desde o século XVIII.

Pesquisas apontam que ela surgiu nas classes mais modestas e virou um símbolo de delicadeza, sofisticação e elegância nesta época.[31] Muitos compositores eruditos, grandes nomes da música ocidental, a homenagearam, tais como Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Brahms, Tchaikovsky, Richard Strauss e Ravel.

Conhecida como a "rainha das danças", a valsa teve seu espaço garantido nos salões brasileiros e entre os seus compositores. Documentos apontam que o príncipe regente D. Pedro e o organista **Sigismund von Neukomm** compuseram as primeiras valsas brasileiras.[32]

Compositor, regente, teórico e crítico, aprendeu teoria com o compositor Johann Michael Haydn e, estima-se, nos legou cerca de 2.000 obras. Sua estadia brasileira se inscreve na história da vinda da Corte Portuguesa ao Brasil no início do século XIX. Aqui, ele rege os músicos da Capela Real de maneira esporádica e recebe a missão de lecionar para os príncipes da família Real, como Dom Pedro, sua esposa Leopoldina e a infanta Isabel Maria. O compositor também ministrou aulas para alguns alunos além do círculo real, entre os quais podemos destacar o autor da melodia do Hino Nacional Brasileiro, Francisco Manuel da Silva.

O fato é que ela é constituída de compasso ternário, e no seu início tratava-se de pequenas composições de duas seções com oitos compassos cada.

Segundo estudos, ela passa posteriormente a ser composta pelos vienenses em forma rondó: uma sequência de valsas com uma introdução formal e coda, remetendo a temas ouvidos antes.[33] Dependendo da região, a valsa possui características peculiares: a vienense tem andamento rápido, e a francesa, moderado.

No Brasil, também toma características próprias, principalmente com os compositores de choro, que agregam a ela todas as características do gênero, a começar pela forma e pelo número de compassos e instrumentação.

Por aqui, ela chegou com a família real portuguesa e logo foi empurrando a modinha portuguesa para um ritmo ternário. Por meio dos conjuntos de choro, tornou-se gênero seresteiro, mas também brilhava nos salões em composições pianísticas que chegariam a elevado nível artístico com Ernesto Nazareth.[34]

Mário Álvares da Conceição

Mário Álvares da Conceição ou **Mário Cavaquinho,** como era conhecido, foi um dos músicos mais respeitados na sua época, tendo sido aluno de outro grande compositor da primeira fase do choro, o também cavaquinista Galdino Barreto.

Mário Álvares foi quem criou o cavaquinho de cinco cordas, com a afinação de ré, si, sol, ré, sol. Foi ele também que introduziu nas rodas de choro um instrumento de origem espanhola chamado **bandurra**.

Curiosamente, "Pixinguinha", o maior ícone do choro de todos os tempos, iniciou seus estudos musicais com o cavaquinho, tendo como primeiro professor Mário Álvares da Conceição. De acordo com depoimento de Ernesto dos Santos, o histórico "Donga", muitos cavaquinhistas devem muito à escola de Mário, segundo ele, "um dos maiores compositores e solistas" que já existiu. "Merecia uma estátua", complementa.[35]

Mário Álvares também fez parte do grupo de Catulo da Paixão Cearense e participou da serenata que **Eduardo das Neves** preparou para Santos Dumont, em 1903.

Conforme a Enciclopédia da Música Brasileira (1998), a data de seu nascimento é inexistente e a de sua morte é controversa. Entretanto, estudos indicam que 1861 é o ano de seu nascimento e 1905 o de seu falecimento.

No meio dos chorões e mais recentemente também entre os sambistas é costume o instrumentista ter como sobrenome o instrumento do qual é mestre. Foi o que aconteceu com Horondino José da Silva – Dino 7 Cordas; com Jorge Silva – Jorginho do Pandeiro; e com Jacob Bittencourt – Jacob do Bandolim, por exemplo.

Instrumento de origem espanhola, semelhante ao alaúde, com 6 pares de cordas.

Eduardo Sebastião das Neves (Dudu), palhaço de circo, poeta e principalmente cantor, foi o nosso artista negro mais popular do começo do século XX. Nasceu em 1874, no Rio de Janeiro, e morreu na mesma cidade, em 1919. Foi pai do famoso cantor e compositor Cândido das Neves (Índio).

Quebecquinha

Consequência da parceria com o músico e violonista de 7 cordas José Laércio Mialaret Camargos, esta valsa traz consigo todas as características de uma valsa completa, quais sejam: 3 partes com 16 compassos cada; tempo ternário; harmonia com modulações; levada rítmica e instrumentação características do choro.

Com um caráter singelo e delicado, trata-se de uma ótima oportunidade para o educador incentivar e praticar a memória auditiva dos seus educandos, pois esta composição é daquelas que se ouve uma vez e já se sai a assoviar a sua melodia.

Esta peça está sendo relacionada ao compositor Mário Cavaquinho, porque encontrei em suas valsas as referências necessárias para uma possível audição complementar.

POLCA

Segundo Mário de Andrade, teria sido esta atriz e cantora italiana quem introduziu no Rio de Janeiro o baile à fantasia, isso no Teatro São Januário. Por essas características, "a crônica do carnaval do Rio de Janeiro é intimamente ligada relacionada à do teatro". (CORREIO DA MANHÃ, 16 fev. 1950, edição17462, s/p.)[37]

Dança e música de compasso binário, enérgica, alegre e saltitante, especula-se que a polca tenha se originado na Boêmia, no início do século XIX, fazendo muito sucesso na França. Segundo Silva Leal, a dança polca, ou "pulka" em tcheco, se caracteriza por um grande salto dos pares de dançarinos no início de cada compasso e tem um complicado sistema de voltas. Sobre sua vinda para o Brasil, há evidências de que ela foi dançada pela primeira vez pela atriz **Clara Del Mastro**, no Carnaval de 1846.[36] Outros estudos indicam que a polca chegou ao Brasil por volta de 1845, quando foi apresentada no teatro São Pedro, no Rio de Janeiro. O fato é que ela mudou hábitos, indo ao encontro dos anseios da sociedade por uma maior liberação dos costumes. Chegou até a **designar nomes de vestidos, chapéus, pessoas e epidemias.**[38]

A nova dança espalhou-se com muita rapidez por todo o país, e também conquistou salões do mundo todo, influenciando compositores como Johann Strauss, Smetana, Dvorák e Stravinsky.[39] Por sua popularidade, ela se igualaria à valsa, pelo menos no Brasil. Dessa maneira, todos os compositores de choro do primeiro período a compuseram, tornando-a o gênero mais tocado e composto pelos músicos brasileiros do fim do século XIX para o XX.

O estudo de outros gêneros mostra que a polca europeia – que possuía uma precisão e uma rigidez nas figuras rítmicas do acompanhamento –, depois de ter sofrido aqui um processo de transformação e confluência com outros ritmos, é uma das raízes importantes da música popular brasileira dos últimos decênios do século XX e início do XXI.[40] Ou seja, as composições brasileiras vão sofrendo um afrouxamento no acompanhamento, que por muito pouco se diferencia do acompanhamento de uma habanera. Está aí um dos principais pontos de confluência para a formação do gênero choro.

Pelo que se pôde notar, os compositores que tiveram contato com as "pulkas", originárias da Europa, ao compor as suas próprias polcas, não se utilizaram do acompanhamento europeu, e foram aos poucos adaptando suas composições ao acompanhamento da habanera, e esta última já vinha acrescida da síncope que lhe era característica. Juntou-se a isso o fato de que a melodia já havia sofrido os acréscimos das síncopes melódicas herdados do lundu, e o que temos como resultado é o abrasileiramento da música europeia, que foi aos poucos se solidificando.

Pedro Galdino

Provavelmente, nasceu em família de músicos no ano 1862, e morreu no ano de 1922.

Pedro Galdino tinha como instrumento a flauta e a tocava sob influência da escola do grande mestre Joaquim Callado. Ele trabalhou como operário e, na **fábrica** onde estava empregado, tornou-se mestre da banda. Tinha como companheiros de choro o violonista Juca Russo e o trombonista Candinho, que também ficou conhecido nas rodas de choro.

Pelo que consta na EMB (1998), se tratava de uma fábrica de tecidos chamada Confiança, que ficava em Vila Isabel, no subúrbio carioca – berço de outros grandes nomes da nossa música como Noel Rosa, Dino 7 Cordas e Martinho da Vila.

Registros apontam que, no início do século XX, ele gravou com o conjunto *Pessoal do Bloco* várias de suas composições para a Casa Faulhaber. Entre elas, destacam-se os schottischs *Meu Casamento*, *Natalina*, *Cotinha*, *Hilda*, *Ivo* e *Adélia*; as valsas *Pastorinha*, *Lola* e *Apologista*; as polcas *Lembrança da Ilha do Governador*, *Jocosa* (esta regravada na RCA-Victor em 1971); *Miranda*, *Saudades da Lapa*, *Vamos Dançar*, *Não Chores*, *Caminhando* e *Favorite.*[41]

Na coletânea *Princípios do Choro,* Pedro Galdino destaca-se com 12 polcas, e por este motivo ela está sendo usada como uma das referências para o estudo desta parte.

Carinhosa e *Pedroca*

Baseada nas polcas tradicionais, *Pedroca* é mais uma peça experimental pensada para o ensino de música em sala de aula. Composta antes desta publicação, ela serviu de inspiração e se encaixa perfeitamente nos padrões das outras composições, dando, assim, sequência ao conteúdo. Destacamos aqui a levada característica da polca: colcheia-duas semicolcheias-colcheia-colcheia, para cada compasso, também encontrada em outras polcas, assim como em *Carinhosa*, de Pedro Galdino, aqui usada como referência para audição.

Salientamos que, na gravação de *Pedroca*, não utilizamos instrumentos de ritmo, o que também é característico da polca, uma vez que os instrumentos de percussão foram inseridos algum tempo depois. Isso não impede que o professor utilize tais instrumentos com o intuito de que os alunos absorvam com mais facilidade a divisão rítmica deste gênero.

TANGO BRASILEIRO

Pesquisas indicam que o tango argentino formou-se pela confluência de dois gêneros musicais: a habanera cubana e a milonga crioula. (RANDEL, 2004) Entretanto, segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (EMB), o tango já seria uma dança cantada, originária da Andaluzia, Espanha, onde surgiu por volta de 1850-1855, expandindo-se pelas Américas na década de 1860. Ainda segundo essa enciclopédia, foi na Argentina que ele fundiu-se com a habanera cubana e com a milonga crioula. Em se tratando da presença do tango na Andaluzia, como gênero-base para o tango argentino, outra pesquisa aponta para o fato de que, em meados do século XX, três danças de fórmula rítmica semelhantes contribuíram para a fixação do tango: o tango de Andaluzia (Espanha), a habanera (Cuba) – que na Espanha foi muitas vezes confundida com o tango – e a milonga, de Buenos Aires (Argentina), que sofreu influência dos ritmos negros. A milonga, originalmente uma forma lírica, passou a ser dançada depois de sua mistura com a habanera; foi esta a dança que sobreviveu à passagem do século, sendo conhecida como tango. (ANDRADE, 1999) Além da dança habanera, a música brasileira e a argentina têm o mesmo nome: tango. Na dança argentina, este termo foi introduzido pelo tango de Andaluzia; já no Brasil, teve outra origem.

Esta parte do livro é uma tentativa de esclarecer as semelhanças e as diferenças entre o tango brasileiro e o tango argentino, pois são temas que resultam em muitos questionamentos.

O maestro Henrique Alves de Mesquita, ao adaptar duas habaneras espanholas da peça *O Jovem Telêmaco* – encenada em 1871, no Rio de Janeiro, pela Companhia de Zarzuelas Espanholas –, lembra-se de um tango *chanson avanaise* lançado pelo francês Lucien Boucquet em 1863, e lança as adaptações com os nomes de “Tango” do Jovem Telêmeco e “Tango” do Calipso. Mas o fato é que a confirmação do gênero tango vem com a composição do primeiro tango no Brasil: *Olhos Matadores*, do próprio maestro Mesquita, datado de 1871, logo após as adaptações das duas habaneras espanholas.[42] Destaca-se, assim, que o tango brasileiro é anterior ao argentino, confirmando a dúvida de que o primeiro tenha sofrido influência do segundo. Em 1872, o maestro Mesquita ainda lançaria o seu segundo tango, intitulado *Ali Babá*, assim afirmando o tango como mais um gênero musical brasileiro – aqui ainda sem a designação do termo “brasileiro”.

O fato é que, com Nazareth, o tango se estruturaria e ganharia uma roupagem galante e muito próxima da erudição. Estudos indicam que o surgimento do tango brasileiro por um músico semierudito, como o maestro Henrique Alves, e sua estruturação definitiva pelo pianista amante da música erudita Ernesto Nazareth, resultaria em uma música mais elaborada e com um certo caráter virtuosístico. Esse novo gênero se tornaria uma música que agradaria mais aos ouvidos do que aos pés, e que dificilmente se prestaria ao canto.

O certo é que a relação do tango com a camada mais popular da cidade não seria tão próxima quanto foi com a polca e com a modinha. Assim, o tango de Mesquita e de Nazareth perderia adeptos para os lundus-canções e maxixes. Porém, os lundus-canções e maxixes da época se utilizaram do termo tango para designar suas composições (certamente para desviar os olhares preconceituosos da sociedade), que se destinavam aos teatros de revista e bailes, e que na verdade seriam polcas, lundus-canções e maxixes cantados, que eram apreciados pelos dançarinos.[43]

Esclarece-se que o intuito aqui não é comparar os valores culturais entre os gêneros dançantes e os gêneros de concerto. Porém, o choro tem uma forte vertente na música de concerto. Isso

pode ser constatado no disco *Vibrações*, de Jacob do Bandolim, e no disco *Tributo à Jacob*, da Camerata Carioca, com arranjos de **Radamés Gnattali**, entre outros.

Os chorões sabem da dificuldade de execução que os tangos de Mesquita e Nazareth apresentam. Para eles, em geral, tocar Nazareth é estar muito próximo da música de concerto. Nazareth foi referência tanto para Jacob do Bandolim, que foi compositor popular, como para Villa-Lobos e Gnattali – dois grandes nomes da música erudita brasileira.

Pianista e compositor (Porto Alegre/RS, 1906; Rio de Janeiro/RJ, 1988), iniciou os estudos de piano com a mãe, Adélia Fossati Gnattali, prosseguindo com Guilherme Fontainha no Conservatório de Música de Porto Alegre. Ao mesmo tempo, praticou o violão e o cavaquinho, tocando em grupos de música popular, bailes, cafés e cinemas. Durante toda a sua carreira, transitou com igual desenvoltura entre a música clássica e a música popular, que garantia sua renda. Foi na Rádio Nacional que se estabeleceu profissionalmente e lá permaneceu por 30 anos, como maestro e arranjador. (Academia Brasileira de Música; Enciclopédia Itaú Cultural)

Ernesto Nazareth

Ernesto Nazareth nasceu no Rio de Janeiro, em 20 de março de 1863. Nesta época, sua família morava em um morro da antiga Cidade Nova, conhecido como morro do Nheco (hoje atual morro do Pinto), sendo que, mais tarde, eles se mudariam para o centro da cidade.

Filho de Vasco Lourenço da Silva Nazareth e de Carolina da Cunha Nazareth, Ernesto Nazareth, o "bamba do nosso ritmo, rei do tango brasileiro" – como o chamou Mário de Andrade[44] – teve sua mãe como primeira professora de piano, porém não por muito tempo. Nazareth a perdeu aos dez anos de idade, mas o pai, verificando a vocação do filho, o pôs a estudar com o pianista Eduardo Madeira, jovem músico amador e amigo da família, e mais tarde com o já consagrado Lucièn Lambert (pai).

Aos 14 anos, Nazareth publicou a sua primeira composição, a polca-lundu *Você Bem Sabe*, lançada pela Casa Arthur Napoleão, estabelecimento de pianos, instrumentos e músicas. A esta época, era contratado das casas de piano e música para tocar as partituras aos fregueses que as comprariam. Além disso, ficou muito conhecido por acompanhar no Cine Odeon os primeiros filmes do então cinema mudo: sua fama se dava por inserir peças originais ao acompanhamento dessas películas.

Estudiosos afirmam que ele tocava ao piano um repertório que ia além das suas composições, incluindo peças de Chopin, Schumann, Liszt, Beethoven, Gottschalk, Chaminade, Arthur Napoleão, entre outros. Para alguns pesquisadores, Nazareth foi compositor erudito, porém não teria alcançado tal determinação por somente ter composto música brasileira.[45]

Ele não foi um compositor popular. Suas obras são demasiadamente elaboradas. Corrigia-as meticulosamente. Não fazia música para consumo imediato em bailes, festas, Carnaval, boates. Todavia, o povo, ou melhor, a alma popular, está presente em suas peças para piano. Diríamos que Nazareth conseguiu captar, em termos de alta criação artística, a essência de certos aspectos

dessa alma, apesar do caráter erudito de sua obra. Ao que se sabe, as composições de Nazareth não servem para ser dançadas. Existem algumas peculiaridades que dão base a essa afirmação, quais sejam: as indicações de acelerando e *ritardando*, que não caberiam em peças destinadas à dança, além do emprego da *fermata* nas suas composições.

Certos discursos nativos de músicos de choro afirmam não haver diferenciação entre o tango e o maxixe no que se refere à sua execução musical. Entretanto, por ter um caráter de música para concerto, o tango se difere do maxixe, que teria na sua criação um ar mais despojado e direcionado à dança, como veremos mais adiante.[46]

Em 1917, ele sentiria a dor da perda de uma filha. Após isso, em 1922, o surgimento do cinema sonoro lhe ocasionou uma crise financeira, momento em que ele já estava com seus 60 anos. Alguns anos mais tarde, em 1929, ele perderia a esposa, D. Theodora Meirelles Nazareth.

Casado e com quatro filhos, Nazareth teve sua vida marcada por **perdas** irreparáveis. Apesar disso, ele realizou, em 1932, um recital muito bem-sucedido, no antigo Estúdio Nicolas, e ainda fez uma excursão pelo Rio Grande do Sul. Sofrendo de uma crescente surdez, em 1933, foi internado em um manicômio em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, de onde fugiria em 1934 para se perder no mato, chegando a óbito por afogamento, neste mesmo ano, entre os dias 3 e 4 de fevereiro.[47]

Perigoso e *Ladino*

Os tangos de Nazareth são considerados obras-primas e devem ser estudados por quem pretende se tornar um bom chorão. Seus contracantos, assim como suas inversões de acorde, formam destacado material para o estudo da harmonia e do contraponto.

Na composição do tango *Ladino*, inspirado na obra *Perigoso*, do referido pianista, houve esta preocupação: compor uma linha contrapontística que se assemelhasse aos contracantos das composições de Nazareth, além do emprego da condução do baixo para o violão.

MAZURCA

A mazurca teve uma singela passagem pelo Brasil. De fato, todas as outras danças que vimos até agora a ultrapassaram em muito em popularidade, inclusive entre os compositores. Porém, ela acentua a delicadeza, a complexidade e o bom nível das composições dos chorões do século XIX.

Dança rural de origem polonesa, muito tradicional e que originalmente era cantada e dançada, pesquisas mostram que sua história começou em Mazóvia, região histórica da Polônia, tendo sido difundida para a Alemanha no início do século XVIII. Logo depois alcançaria Paris e, em 1800, chegaria à Inglaterra e aos Estados Unidos da América.

Dança em tempo ternário, levemente acentuada no segundo tempo de cada compasso, tendo como característicos os ritmos pontuados, a mazurca tem um ar aristocrático e é um tanto melancólica, o que a diferencia da valsa.[48] Segundo estudos, Chopin foi o responsável por introduzi-la na música de concerto, pois foi a mazurca tradicional que o inspirou a compor as célebres mazurkas para piano – por sinal, muito refinadas, virtuosísticas e que, por vezes, saem dos tempos e ritmos característicos.[49]

O fato é que a mazurca possuía três tipos regionais: a *masur*, *a oberta* e a *kujawiak*, e era originalmente acompanhada por uma espécie de gaita de foles.[50] No Brasil, sabe-se que ela chegou depois da polca e não alcançou muito sucesso. No entanto, ela se incorporou ao folclore brasileiro.[51]

Ao realizar uma pequena audição nas quatro mazurcas que se encontram nos cinco volumes da coletânea *Princípios do Choro*, resolvemos descrever as principais características deste gênero, no que se refere aos compositores brasileiros: a mazurca brasileira possui praticamente as mesmas características já citadas anteriormente – compasso ternário, um clima de abandono e uma melancolia contida por uma certa elegância, de quem não diz tudo o que sente. Contudo, é nítido o término das frases musicais no segundo tempo do compasso final da frase, tendo o terceiro tempo a função de anacruse. As peças são todas muito curtas e variam entre 30 e 40 compassos.

Nasceu na Ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, em 1866. Era filho de uma escrava liberta e foi batizado com o nome do santo do dia. Documentos evidenciam que ele se formou em 1886, no conservatório de música onde trabalhava como tipógrafo, momento em que começou a compor e a organizar conjuntos musicais, tais como o Clube Guttemberg e a Banda da Sociedade Recreio Musical Paquetaense. (PAES, 2003)

Grande boêmio, participou das rodas de choro das duas últimas décadas do século XIX. Suas melodias eram bastante tocadas pelos chorões da época. Em 1912, sua cançoneta *Tudo pega* foi gravada pelo cantor Bahiano em disco da Odeon. Dirigiu a Banda do Arsenal de Guerra, da qual fizeram parte, entre outros, Anacleto de Medeiros e o clarinetista João dos Santos. (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira)

Fundada por Fred Figner em 1900, situada à Rua do Ouvidor, nº 107, a Casa Edison (nome-homenagem a Edison, o inventor do fonógrafo) foi um estabelecimento comercial destinado inicialmente à venda de equipamentos de som, máquinas de escrever, geladeiras etc.

Anacleto de Medeiros

Anacleto Augusto de Medeiros iniciou seus estudos em música aos nove anos de idade, tocando flautim na banda da Companhia do Arsenal de Guerra no Rio de Janeiro – à época, dirigida por **Antônio dos Santos Bocot**.

Anacleto passou a ser reconhecido como regente e compositor aos 30 anos de idade, tendo sido convidado a organizar a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Para isso, reuniu velhos amigos de outras organizações musicais, inclusive seus companheiros chorões. A banda viria a ser considerada a melhor organização musical da época e se consagraria ao efetuar as primeiras gravações feitas no Brasil, em 1902, para a **Casa Edison**.

O certo é que Anacleto de Medeiros influenciou muitos músicos brasileiros, destacando-se entre eles Villa-Lobos. A série *Choros e Radamés Gnattali*, no 3º movimento da suíte *Retratos*, é exemplo que confirma a sua importância para a música brasileira.

Perpétua e *Curtinha*

A composição *Curtinha* traz as características levantadas nas audições das mazurcas que se encontram na coletânea *Princípios do Choro*, principalmente na mazurca de Medeiros intitulada *Perpétua*. As comparações com a composição de Medeiros vão além da analogia dos títulos e alcançam semelhanças melódicas, harmônicas e, sobretudo, no acompanhamento.

O acompanhamento do contraponto foi dispensado, porém o professor pode criar um contraponto passivo em notas longas, utilizando-se das notas fundamentais dos acordes (fundamental – terça – quinta), evitando dobramentos com a melodia e, de preferência, com notas mais graves do que as da melodia. Ou mesmo destacar ao aluno quais são as notas disponíveis em cada acorde – sem que se tenha a necessidade de explicar os princípios da formação de acordes –, para que ele escolha uma nota por compasso, incentivando-o a improvisar um acompanhamento. Este exercício pode ser executado de maneira oral, evitando o uso da escrita, para fazer com que o aluno pratique a memória musical e a escuta analítica.

MAXIXE

O maxixe nasceu na Cidade Nova, local afastado e de salões mal falados do centro do antigo Rio de Janeiro, onde moravam ex-escravos, mestiços, trabalhadores autônomos e pobres de toda sorte.

Pesquisas apontam que o **maxixe** surgiu inicialmente como dança entre as décadas de 1870 e 1880. Além disso, tais estudos demonstram que ele marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil. A dança em pares era envolvente e alegre, com passos originais que traduziam a sua vivacidade: cobrinha, parafuso, balão, caindo e corta-capim. A sua música é binária em andamento vivo, sendo ponto de muita controvérsia e alvo de várias especulações entre os principais estudiosos da música brasileira, quando se refere às comparações com o tango brasileiro. As divergências são ainda mais fervorosas no que diz respeito ao tango de Ernesto Nazareth, se comparado ao maxixe de outros compositores.[52]

Fora isso, o maxixe exibe uma áurea popular que impressiona. É a criação de um povo talentoso, que interpreta livremente os gêneros da época, primeiramente dançando-os, depois os tocando, até que se firme um estilo próprio e se crie um novo gênero.

A origem do termo também é alvo de várias divergências. O maxixe é uma hortaliça rasteira que se encontrava aos montes nas chácaras e nos sítios do bairro Cidade Nova, no Rio de Janeiro. De origem africana, não se dava muito valor a esta planta, e tudo o que era comum, vulgar ou ainda julgada de última categoria para época logo era chamado de maxixe.

Por sua importância, ele foi a base de um dos maiores gêneros musicais de todos os tempos: o samba. Mário de Andrade, escritor modernista e musicólogo, ao confirmar a versão da biógrafa de Chiquinha Gonzaga, Mariza Lyra, admite que a origem da palavra maxixe designa a nossa dança urbana que antecedeu o samba carioca atual.[53] Lyra conta que essa designação derivou de um indivíduo que em uma sociedade carnavalesca do Rio, chamada *Estudantes de Heidelberg*, dançou de maneira tão especial e convidativa que todos começaram a imitá-lo. Esse indivíduo tinha o apelido de Maxixe. Como todos principiaram a dançar como o “Maxixe”, em breve o seu nome passou a designar a própria dança. Segundo consta, ela havia ouvido este acontecimento do compositor Villa-Lobos, que, por sua vez, a teria escutado de um carnavalesco em seu tempo de mocidade, frequentador da sociedade e testemunha ocular do fato.

Andrade se refere ao maxixe como sendo a dança que antecedeu o samba carioca, mas ele ainda vai além e diz que esse fato precisaria de maior confirmação, e o que ficou registrado como

Irineu Batina nasceu no Rio de Janeiro, em 1873. Foi companheiro de Anacleto de Medeiros na Banda do Corpo de Bombeiros, isso durante a sua fundação em 1896.

Considerado um dos precursores do ensino de violão por partitura, o papel de Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras, na história do violão brasileiro, é o de professor de uma enorme gama de segmentos sociais. Foi decisivo na formação violonística dos mais importantes violonistas da época, como Zé Cavaquinho, Donga, Antônio Rebello, entre outros. (Acervo Digital do Violão Brasileiro)

Luiz de Souza é considerado um dos maiores trompetistas de sua época. No Rio de Janeiro, aperfeiçoou-se na Banda do Arsenal de Guerra e fez parte, ao lado de Albertino Carramona, da primeira formação da Banda do Corpo de Bombeiros sob a regência de Anacleto de Medeiros. (Casa do Choro – Enciclopédia Ilustrada do Choro no século XIX)

Satyro Bilhar foi um dos primeiros violonistas brasileiros. Sobre sua produção musical, as opiniões são as mais diversas: há os que disseram que ele tinha primazia entre outros chorões nos acordes, nas harmonias e no mecanismo de dedilhação e os que não o consideravam um grande violonista. (Acervo Digital do Violão Brasileiro)

verdade é o período de surgimento do maxixe entre 1870 e 1880, que coincide com a existência da *Estudantes de Heidelberg*.

O certo é que estudos demonstram que, apesar de todo o preconceito contra o novo gênero, o maxixe cresceu e chegou aos teatros do Rio de Janeiro. Ao que tudo indica, o primeiro a dançar um maxixe no teatro, para um público de nível médio, foi o ator Vasques. Entretanto, a dança já havia sido apresentada nos teatros cariocas, porém com outro nome, para não comprometer a audiência do espetáculo.[54] O nome maxixe na época era tão pesado que os compositores, nas partituras, trocavam de gênero para não prejudicar as vendas.

O fato é que a música do maxixe tinha caráter mais popular e voltado à dança e ao canto, e como regra era de andamento mais vivo. Já o tango (tanto o de Nazareth como o de Mesquita) tinha o caráter de concerto, uma peça com o andamento não tão vivo e de uma maior complexidade melódica e harmônica.

Irineu Batina

Irineu Gomes de Almeida, ou Irineu Batina, mestre na arte do contracanto, tocava oficleide (instrumento de chaves e bocal que praticamente não existe mais), além de bombardino e trombone, todos instrumentos de caráter contrapontísticos.

Como compositor, foi um verdadeiro mestre, deixou cerca de trinta partituras impressas e várias gravações, como é o caso do schottisch *Os olhos d'Ella* e os tangos *São João Debaixo D'Água* e *Aí Morcego*, este último dedicado ao carnavalesco e boêmio da época Amaral dos Correios. A título de curiosidade, o tango *São João Debaixo D'Água* consta como a primeira gravação do seu aluno, o então jovem Pixinguinha.[55]

Irineu Batina fez parte do seleto grupo que se reunia na tradicional loja "O Cavaquinho de Ouro", do qual faziam parte nada menos que o maestro Villa-Lobos, os violonistas **Satyro Bilhar e Quincas Laranjeiras**, além do trompetista **Luiz de Souza** e do maestro Anacleto de Medeiros.

Irineu de Almeida começou a frequentar a casa do pai de Pixinguinha, por volta de 1911, tornando-se seu professor. Nesta época, Pixinguinha estava com 14 anos e foi fortemente influen-

ciado por ele. Irineu foi mestre na arte do contraponto, já que seus instrumentos tinham um caráter técnico. Não foi à toa que Pixinguinha herdou dele a arte de **contrapontear**.

Pixinguinha, quando passou da flauta para o saxofone tenor, para ser um contrapontista, deixando-a a cargo de Benedito Lacerda, se reinventou (tanto como instrumentista como compositor) e consolidou o contraponto no choro e no samba (na época ainda sobre forte influência do maxixe) como item obrigatório.

Já **Dino 7 Cordas** tocou desde muito cedo com Pixinguinha e, quando passou a atuar em outros grupos, executava no seu violão (na época ainda um violão de seis cordas) os contrapontos de Pixinguinha, reinventando, assim, o contraponto na música brasileira.

O contraponto é uma prática importantíssima no choro e por vezes chegou a ter o mesmo valor da melodia principal, tendo inúmeras vezes partes obrigatórias nas composições – o que hoje é conhecido no meio dos chorões como baixaria de obrigação. Seria necessário um estudo mais aprofundado, porém podemos levantar uma possível árvore genealógica do contraponto no choro partindo de Irineu Batina, passando por Pixinguinha e chegando ao nosso mestre do contraponto atual, não só no choro como no também no samba: o mestre Horondino José da Silva ou simplesmente, Dino 7 Cordas.

Dino 7 cordas a princípio tocava com um violão de 6 cordas, porém, quando passou a realizar os contrapontos ao violão, ou seja, as baixarias – influenciado por Pixinguinha –, sentiu a necessidade de acrescentar mais uma corda grave, para não ser podado pela extensão do instrumento de 6 cordas. E foi então que encomendou o seu primeiro violão de 7 cordas. Porém, já se usava o violão de 7 cordas, inclusive no grupo Os Oitos Batutas, de Pixinguinha e Cia., sendo tocado por China (irmão de Pixinguinha). Contudo, ainda não da mesma forma virtuose e fundamentada com que se utilizou Dino 7 cordas.

Boêmia Terra e *Boa Terra*

O maxixe *Boa Terra* foi composto de maneira conjunta com outras duas peças que formam uma pequena suíte intitulada *Flautiando*. Aqui ela se encontra separada, como uma peça independente. A melodia feita em notas longas contrasta com o acompanhamento do contracanto saltitante e característico dos maxixes. Os acordes escritos para a base harmônica determinam uma boa condução de baixos, porém podem se excluir as inversões, para que o executante inicie o estudo apenas pela levada rítmica, para que, depois, com mais segurança, inclua a condução do baixo.

SCHOTTISCH

A schottisch é uma dança de roda semelhante à polca, porém mais lenta. A ligação à Escócia é bastante evidente. Apesar disso, o que se sabe é que ela surgiu na Inglaterra por volta de 1848, e teve na França uma variante conhecida como *éscossaise*. O fato é que ela se espalhou por diversos países europeus e latino-americanos e, no Brasil, chegou na segunda metade do século XIX, adotando popularmente os nomes xote ou xótis.[56]

E aqui ela seguiu três caminhos diferentes. No Sul e no Nordeste ficou conhecida por xote. Cada uma com suas características bem definidas e que guardam muitas diferenças entre si e entre a schottisch que era tocada no Rio de Janeiro. Contudo, foram nessas regiões que esta dança iria desenvolver mais fortemente a versão letrada e cantada da schottisch. O ponto de vista com o qual se concorda é o de que ela se fixou no Rio de Janeiro e era de execução instrumental – salvo algumas exceções letradas, inclusive por gente de peso como o poeta e escritor **Catulo da Paixão Cearense**.

Natural de São Luís do Maranhão, Catulo (1863-1943) foi poeta e autor de vários livros de modinha. Com ele, o violão desprezado e perseguido foi se tornando conhecido e adquirindo prestigio nos salões da alta sociedade carioca. Foi também responsável pela reforma da "modinha". Entre suas composições, o *Luar de Sertão* (1908), com letra de sua autoria, é até hoje peça popular considerada um verdadeiro hino do sertanejo. <In: http://www.biografia.inf.br/catulo-da-paixao-cearense-poeta-musico-teatrologo.html>

Segundo pesquisas, a **schottisch** guarda alguma semelhança com a polca no que se refere ao acompanhamento, porém, ressalta-se, possui andamento mais lento.[57] Ela foi muito composta pelos chorões brasileiros do século XIX, no entanto em menor quantidade do que a polca e a valsa. Contudo, o que ainda podemos falar sobre esse gênero é que as peças brasileiras são em geral obras com caráter triste e expressivo, além de complexas.

Na sua origem, é mais comum ser encontrada a schottisch em tempo quaternário, porém também encontraremos versões binárias.

Albertino Pimentel

Nascido em 1874, Carramona era assíduo frequentador do rancho carnavalesco *Ameno Resedá*, para o qual compôs várias peças. Faleceu em 1929, no posto de 2º tenente do Corpo de Bombeiros.

Estudos mostram que Albertino Pimentel, conhecido por Carramona, ainda jovem, iniciou seus estudos musicais na Banda dos Meninos Desvalidos de Vila Isabel – onde também estudou **Candinho do Trombone**.[58]

Trombonista e compositor, Candinho também tocava violão, instrumento com o qual geralmente compunha suas obras. Presume-se que tenha iniciado seus estudos musicais com o pai, também chorão, flautista e compositor. Considera-se que, ao lado de Pixinguinha, foi o formalizador do choro de 32 compassos. Deixou uma extensa obra, composta em sua maioria por choros, entre os quais se destaca O nó, famoso pelo exercício de virtuosismo que propõe aos executantes.

Regente, compositor e pistonista, sabe-se que, certo dia, Carramona estava tocando no Palácio Guanabara para a Princesa Isabel, que ficou impressionada com a virtuosidade do jovem músico e pediu que o anunciassem a ela. A princesa, pedindo que se apresentasse, "notou que ele tinha uma das vistas vazadas, que muito sentiu, e ordenou que lhe fosse apresentado a um occu-

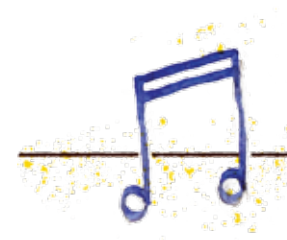
lista, que lhe colocou um olho de vidro, tão perfeito, que dificilmente se notava, tal foi a perfeição do scientista".[59]

O regente então entrou para a Banda do Corpo de Bombeiros em 1900, à época sob a batuta de Anacleto de Medeiros, como primeiro piston e contramestre. Tal foi a sua competência que assumiu a regência da Banda, logo após a morte de Anacleto, em 1907.

O fato é que ele deixou mais de 70 composições, várias das quais foram gravadas nas primeiras décadas do século XX pela Banda da Casa Edison, pela Banda do Corpo de Bombeiros, pelo Grupo de Chiquinha Gonzaga, pelo Grupo do Malaquias, entre outros.[60]

Botão de Rosa e *Futebol de Botão*

Em compasso quaternário, a schottisch *Futebol de Botão* foi baseada na composição de Albertino Pimentel, intitulada *Botão de Rosa*. Além das características musicais que assemelham as duas peças, destacamos a composição dos acordes, inspirada na harmonização de Maurício Carrilho.

As inversões de acordes, unidas às elaboradas levadas rítmicas, demonstram o contato com a tradição, e são as principais características do acompanhamento rítmico/harmônico do choro. Aqui, neste caso, muito bem represssentadas.

CHORO

O choro, considerado uma música urbana de caráter instrumental, surgiu no Brasil por meio da confluência de gêneros europeus com a rítmica africana, isso a partir da metade do século XIX, por volta de 1870. Ele era a maneira abrasileirada de tocar os gêneros mais em voga na época: polca, tango, valsa, mazurca, maxixe e schottisch. Com o passar dos anos, se transformou por meio de um longo processo de absorção desses gêneros europeus e do desenvolvimento de outro gênero totalmente novo e autêntico. Essa miscigenação cultural resultaria em um gênero musical, original e tipicamente brasileiro.

O que se sabe é que o termo choro pode ter sido originado na Contra-Costa, onde havia entre os africanos uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado *(t)xolo*. Esses africanos faziam, em certos dias de festa ou em comemorações de santos, uns bailes que se chamavam *xolo*, expressão que, por confusão à parônima portuguesa, passou a dizer-se xoro, e, chegando à cidade, foi grafada choro, com "ch". Como várias expressões do nosso populário, teve logo a forma diminutiva de chorinho.

Outra hipótese é a de que o termo choro viria dos grupos musicais choromeleiros, muito comuns no século XVII, que tocavam instrumentos rústicos chamados **charamelas**. Já outro ponto de vista afirma que a palavra veio diretamente da expressão dolente, chorosa da música que os grupos executavam. A terminologia musical popular do Brasil, por exemplo, registra expressões que reforçam essa suposição: chorar na prima, chorar no bordão.[61]

A Turquia e áreas vizinhas são o lar das charamelas, e muitas outras têm suas origens no Império Otomano. De todos os instrumentos de palheta dupla, são, de longe, os mais numerosos e mais amplamente distribuídos. Os detalhes variam, mas as características fundamentais ao redor do mundo são: uma palheta dupla encaixada em um tubo icônico, que termina em uma campana alargada. O som estridente é também característico. (BERKLEY, Rebecca et. al. Manual Ilustrado dos Instrumentos Musicais. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009, p. 173).

Concordando com a versão acima, pesquisas afirmam que o termo choro originou-se do uso das baixarias que partiam do bordão para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar e a designação de chorões aos músicos de tais conjuntos, por extensão.[62] Uma evidência que mostra que o novo gênero estava sendo usado, agora conscientemente, foi o lançamento do tango característico *Só no Choro*, de Chiquinha Gonzaga.[63] A verdade é que o choro (ou chorinho) não foi durante muito tempo um gênero particular de música, do mesmo modo que a valsa, a polca etc.

Após o conjunto *Choro Carioca*, de Callado, que era formado por dois violões, cavaco e flauta, o abrasileiramento dos gêneros musicais importados foi se tornando mais frequente e comum.

Segundo o maestro Batista Siqueira, Callado também foi o responsável pelas duas primeiras composições de músicas feitas para a formação de choro e com as características musicais que viriam ser a base dos choros. Sobre essas características musicais e o emprego do termo choro, esta descrição nos mostra mais uma teoria: "A feição peculiar com que esses conjuntos executavam seu repertório – fosse a polca, schottisch, tango, valsa, maxixe etc. – com o tempo passou-se a chamar choro, denominação que mais tarde se restringiu ao gênero hoje conhecido como tal: uma peça em compasso binário, de movimento, moderado para vivo, construída com configurações da polca e da schottisch, mesclada à síncope afro-brasileira."[64]

O certo é que hoje em dia o choro abarca alguns significados que dizem respeito a um determinado grupo, formando uma linguagem característica. Sendo assim, a palavra choro pode designar: a) o gênero musical instrumental genuinamente brasileiro; b) o encontro dos chorões; e c) a maneira abrasileirada de se tocar outros gêneros e o conjunto da obra.

Viriato Ferreira da Silva, flautista e amigo particular de Callado, tido como seu sucessor após sua morte, em 1880, teve sua contribuição para a criação do choro como gênero, com base em composições de peças voltadas a essa formação.

Alexandre Gonçalves, o "Animal", em seu livro *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*, de 1936, nos relata por meio de pequenas biografias quem foram os primeiros chorões desde a época de Callado. Análises dessa obra concluem que os compositores e músicos dos conjuntos de chorões cariocas do fim do século XIX e início do século XX eram na sua quase totalidade representantes da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República.[65]

A verdade é que os grupos de choro se tornaram muito populares no fim do século XVIII e início do XIX, época em que os meios de reprodução musical eram bastante escassos. Era comum tê-los em festas, reuniões familiares de gente simples, e da classe média também, uma vez que não tinham por costume cobrar em dinheiro, já que na sua maioria eram empregados do governo, e, ao contrário, o que se relata, era que tinha preferência por festas nas quais a mesa era farta e a bebida garantida. Certo é que faziam música por prazer. Claro que entre esses boêmios também se encontravam músicos profissionais, como Callado, Chiquinha, Viriato, Patápio Silva, Candinho do Trombone, Irineu Batina, o maestro Villa-Lobos, entre outros.

Além dos músicos empregados pelo governo, teríamos também a participação maciça dos músicos de bandas, que viriam a acrescentar à formação dos grupos de choro constituído por Callado instrumentos de sopro diversos, como o trombone, saxofone, trompete, clarinete, bombardino.

O fato é que alguns dos gêneros citados no decorrer deste livro são raros no repertório dos chorões da atualidade, como a mazurca, a quadrilha, a habanera, o lundu. Mas é certo também que alguns deles sobreviveram e continuam fazendo parte do repertório comum das **rodas de choro**, tais como o maxixe, o schottisch, a valsa e a polca, inclusive, integrando a prática composicional dos atuais chorões. Esses gêneros tiveram seu período áureo, influenciando os músicos brasileiros do século XIX e início do XX, contribuindo, assim, para a formação do choro.

Principal meio de aprendizagem, a roda de choro, assim como a roda de samba, proporcionam o encontro informal de músicos experientes e iniciantes desses dois gêneros brasileiros.

Candinho Pereira da Silva

Em 1959, portanto, um ano antes da sua morte, Candinho doou à Jacob do Bandolim – que viria a ser ao lado de Pixinguinha um dos maiores representantes do choro no século XX – o seu arquivo musical, que hoje faz parte do acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.

Cândido Pereira da Silva ou, ainda, Candinho do Trombone, como também era conhecido, foi um grande compositor de choro. Ele tinha uma grafia musical, ou ponto, inconfundível. Sendo assim, além de escrever as suas próprias músicas em partituras, também prestava esse auxílio aos compositores que não tinham esse domínio. Por esse motivo, foi uma figura decisiva na preservação do trabalho desses artistas para as gerações futuras.[66]

Candinho atuou em várias formações musicais como trombonista e também tocou bombardino e bombardão. Um dos seus grupos chama atenção pelo nome, *Os Passos do Choro*, afirmando a consolidação deste gênero.

Abraçando um Kallut e *Abraçandum Cadinho*

Inspirada no choro de Candinho do Trombone, intitulada *Abraçando um Kallut*, esta peça possui os elementos fundamentais do choro. Porém, tanto nesta gravação quanto na de minha autoria, *Abraçandum Cadinho,* os instrumentos têm uma maior liberdade de interpretação, comum ao choro. Sendo assim, o professor precisa fazer uma audição, mostrar aos alunos essas nuances interpretativas e também incentivá-los a tentar outras levadas rítmicas, buscando uma interpretação própria de

cada participante. Na partitura em anexo, vamos encontrar apenas a harmonia e as baixarias para os violões, além da levada básica para o cavaco. É comum que as levadas rítmicas para violão e cavaco não sejam escritas, pois já se espera que o músico formado tenha essa base. Por isso que escrevemos praticamente todas as levadas das composições aqui inseridas: para que, ao fim desse compêndio, o estudante e o professor tenham as ferramentas necessárias para encontrar as suas levadas rítmicas daqui pra frente.

NOTAS DE RODAPÉ

[1] GREEN, Lucy. **Music, informal iearning and the school**: a new classroom pedagogy. Hampshire: Ashgate Publishing, 2008.

[2] TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.

[3] SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-33. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

[4] TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

[5] Idem.

[6] KIEFER, Bruno. A modinha e o lundu: dos primórdios ao início do século XX. 2 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1978, p. 35. Apud ARAÚJO, Mozart. **A modinha e o Lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963, p. 21.

[7] SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-33. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

[8] KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu**: dos primórdios ao início do século XX. 2 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1978, p. 33.

[9] MOZART, Araújo de. **A modinha e o lundu no século XVIII**: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Editora Ricordi Brasileira, 1963.

[10] TINHORÃO, op. cit, 1998.

[11] Para um melhor entendimento sobre a modinha, ler: Tinhorão "Pequena História da Música Popular", "História Social da Música Popular Brasileira", Kieffer "A Modinha e o Lundu" e Mozart de Araújo "A Modinha e o Lundu no Século XVIII".

[12] KIEFER, op. cit, 1978.

[13] DINIZ, André. **Joaquim Callado, o pai dos chorões**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

[14] KIEFER, op. cit., 1978.

[15] VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira**: 1500-1889. São Paulo: Martins Editora, 1977.

[16] DINIZ, op. cit., 2002.

[17] KIEFER, Bruno. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. 3 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

[18] Idem.

[19] DINIZ, André. **Joaquim Callado, o pai dos chorões**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

[20] KIEFER, Bruno. op. cit., 1990.

[21] ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1999.

[22] DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.

[23] Idem.

[24] KIEFER, op. cit., 1990.

[25] Idem.

[26] Idem.

[27] VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira**: 1500-1889. São Paulo: Martins Editora, 1977.

[28] CARRILHO, Maurício; PAES, Anna. **Cadernos do choro**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

[29] Idem.

[30] DINIZ, op. cit., 2002.

[31] RANDEL, Don Michael. **Diccionário Harvard de Música**. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

[32] KIEFER, op. cit., 1990.

[33] GROVE, George, Sir.; SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

[34] RANDEL, op. cit., 2004.

[35] CARRILHO, op. cit., 2003.

[36] ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1999.

[37] Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=892&url=http://memoria.bn.br/docreader#>

[38] DINIZ, André. **Joaquim Callado, o pai dos chorões**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

[39] DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

[40] KIEFER, Bruno. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. 3 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

[41] CARRILHO, Maurício; PAES, Anna. **Cadernos do choro**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

[42] TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

[43] Idem.

[44] Apud CASTAGNA, Paulo. **Música e jornalismo**: Diário de S.Paulo. São Paulo: EdUSP, 1993.

[45] CARRILHO; PAES, op. cit., 2003.

[46] KIEFER, op. cit., 1990.

[47] Idem.

[48] KENNEDY, Michael. **Dicionário Oxford de música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

[49] JACOBS, Arthur. **Dicionário de Música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

[50] GROVE, George, Sir.; SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

[51] KIEFER, op. cit., 1990.

[52] TINHORÃO, op. cit., 1978.

[53] KIEFER, op. cit., 1990.

[54] TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

[55] CARRILHO, Maurício; PAES, Anna. **Cadernos do choro**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

[56] DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

[57] KIEFER, Bruno. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. 3 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

[58] CARRILHO; PAES, op. cit., 2003

[59] PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1936.

[60] CARRILHO; PAES, op. cit., 2003.

[61] KIEFER, op. cit., 1990.

[62] TINHORÃO, op. cit., 1978.

[63] Idem.

[64] KIEFER, op. cit., 1990.

[65] Idem.

[66] CARRILHO; PAES, op. cit., 2003.

PARTITURAS EM DÓ

FAIXA 5

Lundu baseado em "Os Beijos-de-Frade"
de Henrique Alves de Mesquita (1830 - 1906)

Os Beijos-de-Madre

(Lundú)

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

Continuação

2

9 2. **B**

Fim

(segunda vez)

Fim

C/B♭ F/A G7/B C G7/D C/E

Fim

Atenção Criançada!
Agora é do começo ao fim!

FAIXA 2

Acordando

2

9 B

Gm D7/F# Bb/F G7

13

1. 2.

Cm G7 Cm D7(b9) D7(4) D7

Do começo ao fim. Criançada!!

Quadrilha baseada em "Cinco Deusas" de Joaquim Callado (1848 - 1880)

Cinco Dedos

Continuação

2

Pai de todos

Seminima = 65

G9 Am9/G D7/G G9 G7 C/G Cm6/G G

10 C#ø F#7 Bm Bm/A C/Bb B7(b9) Em C#ø F#7 Bm Bm/A G7 F#7 Bm D7(13)

Fl.

18 G9 Am9/G D7/G G9 G7 C/G Cm6/G G9

Fl.

Fim

26 G7(9) C6(7M)/G Cm6/G G9 C#ø C° B7(b9) Em

Fl.

Fura Bolo

Semínima = 100

Mata Piolho

Semínima = 120

Mazurca baseado em "Perpetua"
de Anacleto de Medeiros (1866 - 1907)

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

Continuação

FAIXA 13

Pedroca

(polca)

Polca baseada em "Carinhosa"
de Pedro Galdino (1862? - 1922?)

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

A

Melodia

Contraponto

C (C/E) G7(9)4 G7(9) C

Base

A levada do violão será sempre a mesma até o fim...

D B G D

A levada do cavaquinho será sempre a mesma até o fim...

FAIXA 12

Ladino
(Tango)

Tango baseado em "Perigoso"
de Ernesto Nazareth (1863 - 1934)

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

A

Melodia

Contracanto

Base

Dm Dm/F A7/E A7/C♯ Dm Dm/C

A levada do violão será sempre a mesma até o fim...

D B G D

A levada do cavaquinho será sempre a mesma até o fim...

2

9 2. B

Dm C7 C/B♭ F/A A7 A/G D7/F♯

Boa Terra
(Maxixe)
Maxixe baseado em "Boêmia Terra"
de Irineu de Almeida (1873 - 1916)
Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel
Melodia
Contra Canto
Base
G
G/B
D7/A
D/C
Violão pode seguir o contracanto na parte A,
ou seguir a levada (com ou sem variação do baixo)
A levada do cavaquinho será
sempre a mesma até o fim...
D
G
B
D
A
6
Copyright © Sambura Sonoro - agosto de 2009

12

B

G G/B D7/A D/C Bø E7 Am 6/9 D7

19

1. 2.

Agora, improvisando na Introdução!!!

6/9 G D D7 G

2

9

1. 2. B

Fl.

Fim

Cl.

1. G/B 2. G/B Am6 B Em/G B7/F# Em Em/D

Base

Fim

13

1. 2.

Fl.

Cl.

Am/C B7 1. C7 B7 2. Em B7 Em

Base

Ao Sinal e Fim

Abraçandum Cadinho

(choro)

Choro Baseado em "Abraçando Um Kallut"
de Candinho Trombone

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

A

Melodia

Contracanto

E7 Am Gm A7 Dm

Base

D G B D

A levada do cavaquinho será sempre a mesma até o fim...

2

10

Fl.

Cl.

Base

Gm6 A7 Dm Bø Am Am/C Bø E7 Bb7 A7

16

Fl.

Fim

Do Sinal ao Coda e Fim

Cl.

Base

Dm Bø Am Am/C Bø E7 Am A7 Am

Do Sinal ao Coda e Fim

Fim

PARTITURAS EM SI BEMOL

FAIXA 5

Os Beijos-de-Madre
(lundú)
Lundu baseado em "Os Beijos-de-Frade"
de Henrique Alves de Mesquita (1830 - 1906)
Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel
Semínima = 80
A
1.
Melodia
Contraponto
Reco-reco sempre igual...
Congas sempre igual...
Percussão
Palmas sempre igual...
G6
Am7
D7(9)
G6
G6
A7/C#
D/C
G/B
A levada do violão será sempre a mesma até o fim...
Base
D
G
B
D
A levada do cavaquinho será sempre a mesma até o fim...
Copyright © Samburá Sonoro - agosto de 2009

FAIXA 2

Acordando

(habanera)

Habanera baseada em "Sonhando" de Chiquinha Gonzaga (1847 - 1935)

Composição e Arranjo: Luiz Sebastião Juttel

2

9 B

Am E7/G# C/G A7

13

Dm A7 Dm E7(b9) E7(4) E7

1. 2.

Do começo ao fim. Criançada!!

Quadrilha baseada em "Cinco Deusas"
de Joaquim Callado (1848 - 1880)

Cinco Dedos

(Quadrilha em cinco partes)

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

Continuação

Pai de todos
Semínima = 65
Fl.
Fim
Copyright © Samburá Sonoro - agosto de 2009
Ao 𝄋 e Fim

Fura Bolo

Seminima = 100

Mata Piolho

Mazurca baseado em "Perpetua"
de Anacleto de Medeiros (1866 - 1907)

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

9 B

Ml

C6 Dm7 G7 C6 6/9 Dm7 G7 C6

Base

D G B D

Continuação

Pedroca

(polca)

Polca baseada em "Carinhosa"
de Pedro Galdino (1862? - 1922?)

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

A

Melodia

Contraponto

D (D/F#) A7(9)4 A7(9) D

Base

A levada do violão será sempre a mesma até o fim...

D B G D

A levada do cavaquinho será sempre a mesma até o fim...

FAIXA 12

Ladino
(Tango)

Tango baseado em "Perigoso" de Ernesto Nazareth (1863 - 1934)

Composição e Arranjo: Luiz Sebastião Juttel

A

Melodia

Contracanto

Base

Em Em/G B7/F♯ B7/D♯ Em Em/D

A levada do violão será sempre a mesma até o fim...

D B G D

A levada do cavaquinho será sempre a mesma até o fim...

2

9 2. B

Em D7 D/C G/B B7 B/A E7/G♯

14 1. 2.

Am7 A♯o G/B D/C D7 G G B7

Agora é do começo ao fim!

Boa Terra

(Maxixe)

Maxixe baseado em "Boêmia Terra"
de Irineu de Almeida (1873 - 1916)

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

2

12

B

A A/C♯ E7/B E/D C♯ø F♯7 Bm 6/9 E7

19

1. 2.

AGORA, IMPROVISANDO NA INTRODUÇÃO!!!

6/9 A E E7 A

FAIXA 3

Futebol de Botão

(schottisch)

Schottisch baseado em "Botão de Rosa"
de Albertino Pimentel (1874 - 1929)

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

2

9

1. 2. B

Fl.

Cl.

Fim

1. A/C# 2. A/C# Bm6 B F#m/A C#7/G# F#m F#m/E

Base

Fim

13

1. 2.

Fl.

Cl.

Bm/D C#7 1. D7 C#7 2. F#m C#7 F#m

Base

Ao Sinal e Fim

FAIXA 14

Abraçandum Cadinho

(choro)

Choro baseado em "Abraçando um Kallut"
de Candinho Trombone

Composição e Arranjo:
Luiz Sebastião Juttel

A

Melodia

Contracanto

Base

F♯7 Bm Am B7 Em

D
G
B
D

A levada do cavaquinho será sempre a mesma até o fim...

Continuação

2

10

Fl.

Cl.

Base

Am6 B7 | Em C#ø | Bm Bm/D | C#ø F#7 | C7 B7

16

Em C#ø | Bm Bm/D | C#ø F#7 | Bm B7 | Bm

Fim

Do Sinal ao Coda
e Fim

DESCRIÇÃO ÁUDIO DEMONSTRAÇÃO*

MÚSICOS – INSTRUMENTOS

Eduardo Manoel da Costa – pandeiro
Felipe Arthur Moritz – flauta, flautin, Sax tenor e soprano
Henrique Simões de Carvalho Costa – clarinete
Luis Francisco Espíndola Camargo – cavaco
Luiz Sebastião Juttel – violões de 6 e 7

Playlist

1. *Boa Terra*
2. *Acordando*
3. *Futebol de Botão*
4. *Curtinha*
5. *Os Beijos-de-Madre*
6. *Cinco Dedos – Mindinho*
7. *Cinco Dedos – Seu Vizinho*
8. *Cinco Dedos – Pai de Todos*
9. *Cinco Dedos – Fura Bolo*
10. *Cinco Dedos – Mata Piolho*
11. *Quebecquinha*
12. *Ladino*
13. *Pedroca*
14. *Abraçandum Cadinho*

Playbacks

1. *Boa Terra*
2. *Acordando*
3. *Futebol de Botão*
4. *Curtinha*
5. *Os Beijos-de-Madre*
6. *Cinco Dedos – Mindinho*
7. *Cinco Dedos – Seu Vizinho*
8. *Cinco Dedos – Pai de Todos*
9. *Cinco Dedos – Fura Bolo*
10. *Cinco Dedos – Mata Piolho*
11. *Quebecquinha*
12. *Ladino*
13. *Pedroca*
14. *Abraçandum Cadinho*

* Gravado no estúdio Samburá Sonoro, em 2010. Captação, edição, mixagem e masterização por Luiz Sebastião Juttel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. **Dicionário musical brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1999.

BORBA, Tomaz; GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário de Música Ilustrado**. Lisboa: Edições Cosmos, 1963.

CARRILHO, Maurício; PAES, Anna. **Cadernos do choro**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CASTAGNA, Paulo. **Música e jornalismo**: Diário de S. Paulo. São Paulo: EdUSP, 1993.

CIT, Simone. **Pedro e o Choro**. Direção musical: Roberto Gnattali. Curitiba: edição do autor, 2008.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Rio de Janeiro: Record, 1984.

DINIZ, André. **Joaquim Callado, o pai dos chorões**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FRANÇA, Cecília. O menino toca choro. In: ______. **Para fazer música**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

GREEN, Lucy. **Music, informal iearning and the school**: a new classroom pedagogy. Hampshire: Ashgate Publishing, 2008.

GROVE, George, Sir,; SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

JACOBS, Arthur. **Dicionário de Música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. 2 edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

______. **A modinha e o lundu**: dos primórdios ao início do século XX. 2 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1978.

______. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. 3 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

LIRA, Mariza. **Chiquinha Gonzaga**: grande compositora popular brasileira. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

MARCONDES, Marco Antônio; RIBEINBOIM, Ricardo (Org.). **Enciclopédia da música brasileira**: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1998.

MOZART, Araújo de. **A modinha e o lundu no século XVIII**: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

NAKAMURA, Ricardo. O menino toca choro. In: ______. **Duetos populares**. Brasília: [s.n.], 2006. 1 partitura. Piano.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1936.

RANDEL, Don Michael. **Diccionário Harvard de Música**. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

______. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira**: 1500-1889. São Paulo: Martins Editora, 1977.

Além dessas referências, foram consultados os seguintes sites:
http://casadochoro.com.br/acervo
http://enciclopedia.itaucultural.org.br
http://www.violaobrasileiro.com/dicionario

Concertos didáticos

Natália Livramento
Violão 7 cordas

Luiz Sebastião
Produtor musical, bandolin e cavaco

Fábio Mello
Saxofone

Alexandre Damaria
Pandeiro

Bernardo Sens
Flauta transversal

Alexandre Damaria e Luiz Sebastião
Equipamento de som

Ayrton Cruz
Registro de foto e vídeo

Maria Teresa Lira Collares
Apoio e supervisão

Publicação

Luiz Sebastião Juttel
Pesquisa e produção de texto

Natália Livramento
Coordenação pedagógica

Denize Gonzaga
Projeto gráfico, diagramação e revisão

Críchyna da Silva Madalena
Bibliotecaria | Ficha catalográfica

José Faria - oarteiro
Ilustração

PROJETO | CIRCULAÇÃO DO ESPETÁCULO

MEU CHORINHO

UMA HISTÓRIA MUSICAL

Natália Livramento
Proponente

Alexsandra Mendes
Produção executiva

Esta publicação é uma adaptação do meu trabalho
de conclusão de curso de licenciatura em Música,
apresentado ao Departamento de Música da Universidade
do Estado de Santa Catarina, sob a orientação
da professora Dra. Viviane Beineke.

A fonte utilizada foi a NewsGoth BT.

ISBN: 978-85-45504-80-1

Todas essas experiências apresentadas anteriormente têm, a meu ver, resultados positivos na minha formação musical. Por esse motivo é que decidi conectar a minha vivência no choro ao estudo sobre os seus gêneros musicais formadores, para compor um repertório original destinado a alunos que já demonstram um domínio elementar da flauta doce, principalmente quanto à habilidade de utilizar toda a extensão do instrumento na execução do repertório. No entanto, reforço que tal repertório pode ser usado para incentivar a prática do estudo do choro aos iniciantes de música de qualquer instrumento, tendo em vista que ele pode ser adaptado a uma variedade deles. Ou seja, pode ser realizado na formação de músicos de bandas, de orquestras jovens, na formação de novos chorões, pelos professores de violão, cavaco, bandolim, percussão e demais instrumentos relacionados ao choro.

realização

apoio

PROJETO REALIZADO COM O APOIO DO ESTADO DE SANTA CATARINA, SECRETARIA DE ESTADO DE TURISMO, CULTURA E ESPORTE. FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA, FUNCULTURAL E EDITAL ELISABETE ANDERLE/2017.